

G e s c h i c h t e d e s B r e s l a u e r T h e a t e r s
w ä h r e n d s e i n e r B l ü t e z e i t .
(1798 - 1823)

Inauguraldissertation
zur
Erlangung der philosophischen Doktorwürde
bei der
Hohen Philosophischen Fakultät der
Schles. Friedrich Wilhelms-Universität
zu Breslau
Von

H e r b e r t S t a b e n o w .



- Kap. I. Die Breslauer TheaterVerhältnisse bis zur Begründung
der Entreprise. S. 1.
- Kap. II. Die Gründung der Entreprise. S. 4.
- Kap. III. Das Theatergebäude. S. 5.
- Kap. IV. Organisation des Breslauer Aktientheaters. S. 7.
- Kap. V. Die Direktionsperioden der Entreprise. S. 7.
- Kap. VI. Die Musikdirektoren am Breslauer Aktientheater. S. 12.
- Kap. VII. Regie, Inspektion und Rejissoure am Breslauer Aktientheater
S. 14.
- Kap. VIII. Das Personal des Breslauer Aktientheaters. S. 17.
- Kap. IX. Chor und Statisterie. S. 42.
- Kap. X. Der Spielplan des Breslauer Aktientheaters. S. 42.
- Anmerkungen. S. 54.

Die Breslauer TheaterVerhältnisse bis zur Begründung der Entreprise.

Die Zeit der Breslauer Entreprise, die von 1798 - 1825 dauerte, kann man ohne Einschränkung als die Glanzzeit des Breslauer Theaters bezeichnen. Sie fällt mit der Blütezeit des deutschen Theaters überhaupt, die etwa die Jahre 1775 - 1825 umfaßt, zusammen. Die TheaterVerhältnisse in Breslau entwickelten sich in ungefähr gleicher Weise wie die in anderen deutschen Städten. Diese Entwicklung begann fast überall mit dem geistlichen Mysterienspiele, dem dann die Fastnachtakrobädien der Schüler und Handwerksburschen und die während des ganzen 15., 16., und 17. Jahrhunderts in Blüte stehenden Schulkomödien folgten. Daneben waren seit dem Ende des 16. Jahrhunderts Schauspieler von Beruf aufgetaucht, die sich allmählich zu festen Truppen zusammenschlossen. Sie zogen anfangs heimatlos, auf Messen und Märkten spielend, im Lande umher, nie im Stande, festen Fuß zu fassen, und stets in Sorge um die Zukunft. Allmählich jedoch errangen die einzelnen Principale sich Privilegien für bestimmte Gegenden, wodurch ihnen der Kampf mit der Konkurrenz erleichtert und die Möglichkeit gegeben wurde, zu einer gewissen Stetigkeit zu gelangen; damit parallel lief das Streben der Schauspieler, aus dem Kland des Wanderlebens heraus zur Beschäftigung und dadurch zu bürgerlicher Anerkennung zu kommen. Überhaupt kann man die Keimung, die noch im Flusse befindliche Entwicklung abzuschließen und eine Festigung der TheaterVerhältnisse zu erreichen, als ein Hauptmerkmal der Theatergeschichte in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts bezeichnen. Die Principale einerseits ließen sich in dieser Zeit möglichst in einer bestimmten Stadt nieder, von der sie nur zu gewissen Zeiten Gastreisen mit ihrer Truppe unternahmen; die Schauspieler andererseits, die früher von Truppe zu Truppe gezogen waren, fingen an, bei den einzelnen Gesellschaften längere Zeit, oft sogar für ihr ganzes Leben zu bleiben, sodaß sich bei diesen Truppen ein fester Stamm von Mitgliedern bilden konnte, der ein geregelter Zusammenklang möglich machte. Der gebildete Teil des Publikums endlich, der früher im Schauspiel lediglich eine flüchtige Zerstreuung gesehen, nun aber erkannt hatte, daß in ihm ein nicht zu unterschätzender Faktor der allgemeinen Bildung vorhanden sei, war allmählich durch die Erfahrung belehrt worden, daß eine Besserung der TheaterVerhältnisse nur möglich sei, wenn die Wanderbühnen in stehende umgewandelt würden. So hielt man denn hier und da kleinere Truppen fest, wie dies schon 1751 Herzog Christian Ludwig von Mecklenburg-Schwerin getan, der durch das Engagement Schoenemanns und seiner Truppe als Hofkomödianten das 1. deutsche Hoftheater gegründet hatte. (Ann. 2) Man war ferner auch zu der Überzeugung gekommen, daß unter Principalschaften die Bühnen fast stets immer tiefer sanken: "sie hatten" - wie Lessing sagt - "eine freie Kunst zu einem Handwerke herabgesetzt, welches der Meister mehrtentils desto nachlässiger und eigenmächtiger treiben laßt, je gewissere Kunden, je mehr Abnehmer ihm Notdurft oder Luxus versprechen." (Ann. 3) Schon 1767 war einmal in Hamburg ein Versuch gemacht worden, das Theater von der Principalschaft zu befreien. Dort hatten 12 Kaufleute das 1. deutsche Nationaltheater begründet, und Lessing als Dramaturgen angestellt. Aber dies so ideal geplante Unternehmen scheiterte schon nach 1 1/2 jährigem Bestande infolge finanzieller Schwierigkeiten, und Lessing hatte grimmig über den gutsherrigen Einfall spotten können, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, ehe sie eine Nation seien. (Ann. 4) Was die Nation nicht Vollbringen konnte, weil sie völlig zersplittert war, das glückte den Fürsten, die sie damals vertraten. Dem ersten eigentlichen (Ann. 5) deutschen Hoftheater freilich, der Gotha'schen Hofbühne, war nur eine dreijährige Lebenszeit beschieden. - Herzog Ludwig Ernst II., der dies Theater im Oktober 1775 begründet hatte, hob es Michaelis 1779 wieder auf. (Ann. 6) Die Erhebung des Theaters nächst der Burg in Wien aber zum Hof- und Nationaltheater (Ann. 7) durch Erlass Kaiser Josephs vom 16. Februar 1776 war ein

dauernder weithin leuchtender Beweis dafür, daß das Theater zur Sache der Nation, zur Staatsangelegenheit geworden sei. Freiherr von Dalberg nahm sich das vom Kaiser geschaffene Muster einer vom Hof unterstützten Theaterrepublik zum Vorbild, als er 1779 das Nationaltheater in Mannheim begründete; auch in Dresden, München, Stuttgart, Mainz und Kassel wurde es in den folgenden Jahren nachgeahmt. Das Beispiel der Fürsten lockte die Städte; in Hamburg und Augsburg, Nürnberg und Breslau, Magdeburg und vielen anderen Orten wurden gegen Ende des 18. Jahrhunderts meist durch Gründung von Aktiengesellschaften stehende Theater geschaffen, die jedoch selten gediehen. Mit der in großen Zügen geschilderten Entwicklung des deutschen Theaterwesens stimmt die Geschichte des Breslauer Theaters fast völlig überein.

Über die Aufführungen von Mysterienspielen in Breslau selbst fehlt uns freilich jede Überlieferung; wir wissen jedoch, daß sie in ganz Ostschlesien unter Karl IV. verbreitet waren. Von Fastnachtskomödien hören wir seit Anfang des 18. Jahrhunderts; in seinen letzten Jahrzehnten tauchen auch die Schulkomödien in Breslau auf, deren Blütezeit mit der Blüte der ersten und zweiten schlesischen Dichterschule zusammenfällt und vor allem sich an die Namen von Martin Opitz, Gryphius, Lohenstein und Hallmann knüpft.

Am Anfang des 17. Jahrhunderts kamen die ersten künftigen Schauspielers nach Breslau, Truppen englischer Komödianten, über deren Auftreten Näheres nicht überliefert ist; ihnen folgten deutsche Gesellschaften, von denen die Veltheimische, die Klenzonsche und die Haaksche Truppe, (Anm. 8) die bis 1724 alljährlich Breslau aufsuchte, am bekanntesten sind. 1725 kam auf Anregung des Breslauer Patrisiats und der Geistlichkeit eine italienische Operngesellschaft aus Prag nach Breslau; da jedoch nur die Vornehmen Kreise ein Interesse für die italienische Oper an den Tag legten, während die Masse der Bevölkerung ihr völlig gleichgültig gegenüberstand, sah jene Gesellschaft sich 1734 veranlaßt, infolge finanzieller Schwierigkeiten Breslau zu verlassen. So mußte sich denn der theaterliebende Teil des Breslauer Publikums wieder mit den Darbietungen reisender Gesellschaften begnügen, die in unregelmäßigen Zwischenräumen Breslau aufsuchten. Mit dem Beginn der preussischen Herrschaft in Schlesien fällt ein doppelter Fortschritt in der Entwicklung des Breslauer Theaterlebens zusammen; einerseits wurde 1742 das sogenannte Ballhaus, das öffentlich Vergnügungszwecken diente, zu einer festen Bühne eingerichtet, andererseits erwirkte sich Franz Schuch (Anm. 9) aus Wien im Dezember desselben Jahres ein Privilegium Privatum für Schlesien, in dem ihm gestattet wurde, täglich außer Sonntags in Breslau zu spielen. Da Schuch sein Privilegium jahrelang nicht ausübte, suchten in der folgenden Zeit öfters Johann Friedrich Schoenemann (Anm. 10) bei dessen Truppe sich Konrad Ekhof, Ludwig Starke und Krüger befanden und der in lebhaftem Verkehr mit Gottsched stand, und 1754 Konrad Ernst Ackermann mit seiner ausgezeichneten Truppe Breslau auf. Im September desselben Jahres kam auch Schuch wieder hierher; durch die Aufführung seiner berühmten Stegreifspiele im Redoutensaal swang er Ackermann, der einer solchen Konkurrenz nicht gewachsen war, die Stadt zu verlassen. Dieser wandte sich nun nach Bogen und spielte dort weiter. Auch hiergegen erhob Schuch Einspruch, doch erhielt er zur Antwort, daß ein exklusives Privilegium für Schlesien an Grundbesitz in Breslau geknüpft sei. So kaufte er am 25. November 1754 das auf der Taschengasse gelegene Grundstück "an der kalten Asche" und ließ hier ein Theater errichten. Die Direktion der Truppe, (bei der sich seit 1760 Johann Christian Brandes als Schauspieler und Theaterdichter befand (Anm. 11) ging, als Franz Schuch 1764 gestorben war, an seinen Sohn über. 1772 erwarb Johann Christian Wasser von Karoline Schuch, die seit einem Jahre, seit dem Tode ihres Mannes, des jüngeren Franz Schuch, die Bühne geleitet hatte, durch Kauf das Breslauer Theater, auf dem er nun jeden Winter spielte, während die Sommermonate zu Gastspielen der gesamten Truppe in anderen Städten, auch außerhalb Schlesiens (Anm. 12) benutzt wurden. Am 20. Mai 1881 starb Wasser in Breslau; seine Witwe übernahm die Stammgesellschaft in Breslau, die die schon in den letzten Jahren geleitet hatte. Die ehemals Thymische Zweiggemeinschaft, mit der Wasser seit 1777 den Westen bereist hatte, wurde aufgelöst. Trotz aller Mittelmäßigkeit hatte die Wassersche Bühne von Jahr zu

Jahr mehr Schauspielstige angelockt, und das ange Theater, das nur etwa 450 Personen faßte, reichte infolgedessen nicht mehr aus; Mad. Waeser ließ es daher, zumal es auch recht lauffällig geworden war, im Sommer 1782 abbrechen und ein neues an seiner Stelle errichten. Auch sie spielte in der Regel nur des Winters in Breslau; den Sommer dagegen verbrachte sie mit ihrer Gesellschaft auf Gastreisen in Hirschberg, Glogau, Dresden, Stettin und an anderen Orten. Mad. Waeser war zweifellos eine gute Schauspielerin, wenn es ihr auch an Schulung und gründlichem Studium fehlte; in der Leitung eines Theaters hatte sie sich schon während der Direktion ihres Mannes eine gewisse Gewandtheit angeeignet, und daß sie auch bestrebt war, das Publikum mit guten Neuerscheinungen bekannt zu machen, zeigt die verhältnismäßig sehr frühe Aufführung Schillerscher Jugenddramen und Mozart'scher Opern.

Jahre hindurch war auch das Breslauer Publikum mit der Waeserschen Truppe durchaus zufrieden, wie die wiederholte recht günstig lautenden Berichte in den Berliner "Ephemeriden der Literatur", in den "Schlesischen Provinzialblättern" und anderen Zeitschriften beweisen. Als dann in den 90er Jahren das Publikum die Aufführungen guter Stücke immer weniger besuchte, desto mehr aber in Zauberopern und sonstigen leichten oder frivolen Darbietungen lief, gab Mad. Waeser, allzusehr auf den Vorteil ihrer Kasse bedacht, diesem Geschmacke des Publikums völlig nach. Mag man auch diese Handlungsweise der Direktrise verstehen, die völlig auf den Kassenertrag angewiesen war und auf keinerlei Unterstützung zu rechnen hatte, so muß man doch andererseits zugeben, daß das Schauspiel von Jahr zu Jahr mehr Verfiel; eine immer ärger werdende Unordnung war vor allem dadurch eingerissen, daß Mad. Waeser, seit der Tod ihres Mannes sie aus einer äußerst unglücklichen Ehe gelöst hatte, bald diesem, bald jenem Günstlinge die Führung der Direktion in die Hände gleiten ließ; so waren die Zustände schließlich wirklich unhaltbar geworden, als eine an sich durchaus nebensächliche, private Angelegenheit in ihren Folgen das Theaterpublikum aus seiner Gleichgültigkeit aufrüttelte. (Ann. 13)

1796 nämlich hatte Mad. Waeser dem jüngeren Diestel und seiner Frau, die zwar brauchbare, aber nicht grade hervorragende Schauspieler waren, gekündigt, weil sie infolge ihrer Selbstüberhebung mit allen übrigen Mitgliedern der Bühne höchst unverträglich lebten, dauernd Kabbalen anzettelten und Unordnung hervorriefen. Karl Friedrich Heinrich, Lehrer am Magdalenenengymnasium, damals 28 Jahre alt, stand mit ihnen in einem sehr innigen Freundschaftsbunde. Sie hatten alle drei viele gute Freunde unter den Offizieren, die damals, wie wir z. B. bei der Schilderung des Theaterskandals gelegentlich der Aufführung des "Marktschreibers" und bei den Holzeiskandalen sehen werden, einen sehr wichtigen Teil des Publikums ausmachten.

An diese Freunde sollen sich das Diestelsche Ehepaar und Heinrich mit der Aufforderung gewandt haben, durch Lärmaktionen selbst bei der Aufführung guter Stücke und beim Auftreten beliebter Schauspieler die Vorstellungen zu stören. (Ann. 14). Und sie fanden hier nur allzuwilligen Beistand. "Die Folge dieses sauberen Streiches aber war die, daß fast jeder redliche Mann das Theater ließ, und daß man allgemein mißvergütet wurde." Seine Absichten freilich, Diestel und Frau beim Breslauer Theater durch den Willen des Publikums zu erhalten, erreichte Heinrich nicht; war dasselbe doch mit dem niedrigen, himmlischen Betragen Diestels und seines Anhangs äußerst unzufrieden. Als das Diestelsche Ehepaar die Breslauer Bühne endlich verlassen hatte und wieder Ruhe eingekehrt war, begann Heinrich, wohl durch seine entlassenen Freunde Veranlaßt, einen Federkrieg gegen Mad. Waeser. Den Auftakt gab ein vom 20. Januar 1797 datierter Artikel im Aprilheft des Journals des Luxus und der Moden (Ann. 15), den 4 Briefe über die Waesersche Schaubühne in den Schlesischen Provinzialblättern folgten. Heinrichs Angriffe (Ann. 17) richteten sich zunächst gegen den unaufhörlichen Wechsel im Personale, gegen die durch Zufall, Laune und Eigensinn diktierten Engagements und Entlassungen, sowie gegen die falsche Verwendung der Schauspieler; sie richteten sich ferner gegen die ganz unregelmäßige Verteilung neuer Stücke, die bald monatelang ganz fehlten, bald wieder in schnellster Aufeinanderfolge mit großer Überstürzung einstudiert wurden; sie richteten sich endlich und zwar besonders scharf gegen

den von Jahr zu Jahr schlechter gewordenen Spielplan, vor allem gegen die ganz ungerechtfertigte Bevorsugung der geistlosen Wiener Volksstücke, deren sich jedes rechtliche Theater und jedes Publikum, das noch auf einigen Geschmack hält, schämen sollte, und die notwendigerweise unsere Bühnen endlich in Gaukelbuden verwandeln, ja alle dramatische Kunst verdrängen müssen. Wenn man auch zugeben wird, daß die Angriffe Heinrichs viele Mißstände im Breslauer Theaterleben mit Recht geißelten, daß eine Reform des Theaters unbedingt nötig, und daß es hoch an der Zeit war, über den Verfall der Breslauer Bühne laut Klage zu führen (Ann. 18), so kann man doch andererseits nicht verkennen, daß ihr Verfasser seine Farben etwas sehr stark aufgetragen und, unbekannt mit den wirklichen Verhältnissen, in jugendlichem Überschwange an die Breslauer Bühne Ansprüche gestellt hat, die damals unmöglich verwirklicht werden konnten (Ann. 39). Zweifelsohne aber war es zu mißbilligen, daß Heinrich seine Kritik an der schlechten Führung der Direktion mit persönlichen Angriffen gegen die Direktoren verflocht, der er sitzenlosen Lebenswandel und Trunksucht vorwarf.

Immerhin erreichte Heinrich, was er gewollt hatte. Das Mißvergnügen des Publikums wuchs von Tag zu Tage, man murrte, klagte und beschwerte sich endlich laut und nachdrücklich über die schlechte Direktion; es bildeten sich Parteien im Theater; man pfiff und pöbelte und verlangte allgemein eine Verbesserung der schlechten Zustände. Auch die Landespolizei wurde aufmerksam; eine Neuordnung der Theaterverhältnisse schien unumgänglich; das starb unerwartet in der Nacht vom 15. zum 16. November 1797. Mad. Waeser's ihr Privilegium war damit erledigt und dem Breslauer Publikum die Möglichkeit gegeben, das Theaterwesen der Stadt nach eigenem Wunsche zu gestalten.

Die Gründung der Entreprise.

Die Gründung eines Hoftheaters kam wie die eines staatlich unterstützten Theaters für die Provinzialstadt Breslau von vornherein nicht in Frage; der Gedanke des eigentlichen Stadttheaters war damals noch nicht reif (Ann. 20), so konnte man also nur zwischen einem neuen Privilegium und einem Aktienunternehmen wählen, wie es andere Städte bereits mit Erfolg versucht hatten. Das gewinnversprechende Privilegium lockte eine ganze Zahl von Bewerbern an, von denen jedoch nur zwei, der Breslauer Regisseur und Schauspieler Scholz und der Schauspielunternehmer Döbbelin, in Frage kamen. In Breslau selbst waren die meisten Stimmen für Maximilian Scholz, der sich während seiner achtjährigen Tätigkeit unter Mad. Waeser allgemeine Achtung und Beliebtheit erworben hatte, Carl Döbbelin dagegen hatte in Berlin Fürsprache gefunden. Scholz bat den Grafen Hoya, Minister für Schlegien, sich für ihn zu verwenden, und dieser sandte am 28. November ein Patent für Scholz mit einem sehr empfehlenden Begleitschreiben an Friedrich Wilhelm III. zur Ausfertigung (Ann. 21); am gleichen Tage erließ der König eine Cabinetsordre, in der er Carl Döbbelin das "Privilegium exclusivum" für Schlegien erteilte "falls keine anderweitigen Rechte oder Bedenkllichkeiten entgegenstehen sollten." Inzwischen waren aber einflußreiche maßgebende Kreise des Breslauer Theaterpublikums zu der Überzeugung gekommen, daß die Übertragung des erledigten Privilegiums auf einen privaten Theaterunternehmer überhaupt nicht wünschenswert sei, da ja gerade die Prinzipalwirtschaft alle Mißstände der vergangenen Jahre veranlaßt hatte. Eine Zeitströmung, die bei der Gründung des Ältesten, so schnell klügglich gescheiterten Nationaltheaters, der Hamburger Entreprise vom Jahre 1767, zum 1. Male in Erscheinung getreten war, und die seitdem überall in Deutschland fortgewirkt hatte - das Theater den Händen von Privatpersonen, die es als Geldquelle betrachteten, zu entreißen und es zu einem Unternehmen des Publikums zu machen - setzte sich auch in Breslau durch. Die Schaffung eines stehenden, während des ganzen Jahres spielenden Theaters sowie die Besichtigung der Prinzipalwirtschaft wurden beschlossen, zwei Forderungen also erfüllt, die, wie wir schon gesehen haben, im ausgehenden 18. Jahrhundert allerorten erhoben worden waren. So Vereinigten sich denn 38 Theaterfreunde aus den besten Kreisen Breslaus, vor allem reiche Kaufleute, aber auch Beamte und Gelehrte wie Rektor Manso, und überreichten in den ersten Dezembertagen 1798 dem Minister Grafen Hoya eine Eingabe

be, in der sie betonten, daß bei der bevorstehenden Veränderung des Breslauer Theaters der größere Teil des Publikums sich für die Errichtung eines städtischen Theaters lebhaft und einhellig erklärt habe, und in der sie zugleich um die Einwilligung der hohen Landespolizei baten; dieser Eingabe wurde ein fertiger Plan zur Einrichtung und Verwaltung eines in Breslau auf Aktien zu errichtenden Theaters beigelegt. Graf Hoya, der sich ja eigentlich für eine Übertragung des schlesischen Privilegiums auf Maximilian Scholz eingesetzt hatte, ließ nun seinen ursprünglichen Plan fallen und berichtete unterm 9. Dezember einerseits an den König, daß das Breslauer Publikum mit einer Verleihung des Privilegiums an Boehbelin sehr wenig zufrieden sein würde, und daß andererseits ein großer Teil desselben bereits einen genaueren Plan einer Reform des Breslauer Theaterwesens ausgearbeitet hätte. Die Antwort Friedrich Wilhelms III., eine Kabinettsordre vom 14. Dezember, wurde in Breslau mit großer Freude aufgenommen. Es hieß darin: "Was die Einrichtung betrifft, welche man bei dem dortigen Theater vorzunehmen willens ist, so betrachte ich diesen Gegenstand als eine Privatangelegenheit des Publikums, worin ich mich nicht mischen will, und wobei man allerdings auf die Stützung desselben Rücksicht nehmen muß. Ich habe daher, wenn man gesonnen ist, eine Theaterregie zu errichten und den Scholz zum Regisseur zu ernennen, nichts dagegen zu erinnern, und Ihr könnt ohne weitere Anfrage hierunter den Wünschen des Publikums durch die erforderlichen Maßregeln genügen."

Graf Hoya übertrug nun die Leitung der weiteren Verhandlungen dem 1. Stadtdirektor Senfft von Pilsach und dem Generalfiskal Berger, die am 21. Dezember die Unterzeichner der Eingabe zu einer vorläufigen Versammlung zusammenriefen; in dieser wurde der Beschluß des Königs bekannt gegeben und eine vorläufige Direktion - Kassensekretär Streit für das Ökonomie- und Polizeifach, Kaufmann Moritz für das Kassenwesen und Lehrer Heinrich für die dramaturgischen Geschäfte gewählt. Durch Kaufvertrag vom 25. Dezember ging das Theater, in dem während der sechs Wochen seit dem Tode der Mad. Waeser auf Rechnung der beiden Kinder der Verstorbenen gespielt worden war, für 12 350 Taler in den Besitz des Vereins über. Um die fürs erste erforderliche Summe, die man auf 16 000 Taler veranschlagt hatte, zusammenzubringen, wurde beschlossen, 160 Aktien zu je 100 Talern auszugeben, die in wenigen Tagen gezeichnet waren.

Die schnelle Regelung der ganzen Angelegenheit machte es möglich, daß das nunmehrige "Königl. privilegierte Breslauische Theater" mit Kotschubus Schauspiel "Falsche Schenke" schon am 26. Dezember auf Rechnung des Aktienvereins zu eröffnen.

Inzwischen waren auch die Beratschlagungen der beiden königl. Kommissarien, Senfft von Pilsach und Berger, so weit gediehen, daß sie am 17. Januar 1798 die Aktionäre zu einer Generalversammlung einberufen konnten, in der die von Berger verfaßten, später gedruckten "Grundsätze die Breslauische Theater-Anstalt und deren Verwaltung betreffend" (Ann. 22) vorgelegt, durchberaten und genehmigt wurden. In dieser Versammlung beschloß man ferner einen Erweiterungsbau des Theaters und wählte einen siebenköpfigen Ausschuß, der seinerseits die interimistische Direktion und den Regisseur Scholz auf 3 Jahre beställigte. Die Kabinettsordre vom 23. Februar 1798, durch die der König die ihm eingereichten Grundsätze genehmigte, und in der er zugleich den Besitzern der Aktien das ausschließende Recht der öffentlichen Schauspiel-Aufführung in der Stadt Breslau bewilligte und zusicherte, brachte die Gründung des Aktien-Theaters auch formell zum Abschluß.

Das Theatergebäude.

Das von den Eltern der Mad. Waeser gekaufte Schauspielhaus war das 3. stehende Theatergebäude in Breslau. Bereits 1677 hatte der kurfürstlich brandenburgische Ballmeister Isack Bion auf der breiten Straße ein Ballhaus errichtet, das nicht nur zum Ballschlagen, sondern auch als Saaltheater und als Reithahn diente. Hier spielten jene oben genannten Wandertruppen, hier auch die italienische Oper. 1743 wurde es, nachdem es seit Beginn der preussischen Herrschaft als Proviantmagazin gedient hatte, zum eigentlichen Theater ausgebaut, mit Bänken und Logen versehen und am 23. März des gleichen Jahres in Gegenwart Prie-

drich des Großen eröffnet. 1754 kaufte, wie gesagt, Franz Schmolz ein Ecke Ohlauer- und Taschengasse gelegenes Grundstück "an der kalten Asche" und ließ hier ein Theatergebäude errichten, das später in die Hände Wassers überging. Da es sich mit den Jahren als zu klein erwies und so baufällig geworden war, daß auf Befehl des Gouverneurs von Tausien die Vorstellungen 1778 unterbrochen werden mußten, weil der Einsturz des Daches drohte, ließ Mad. Wasser 1782 an der gleichen Stelle ein neues Schauspielhaus von Carl Gotthard Langhans (Ann. 23) erbauen, das am 26. Dezember desselben Jahres mit Babos Trauerspiel "Oda, die Frau von 8 Männern" eröffnet wurde (Ann. 24). Das neue Theater war bedeutend größer als das Schuchesche; während jenes 458 Personen gefaßt hatte, hatten in diesem 600 - 700 Platz. "Die Bühne, die 28 Fuß breit, 20 Fuß hoch und 45 Fuß tief war, wurde durch 2 Wellen mit Rädern in eine gemächliche und gleichförmige Bewegung gesetzt und ein 14 Fuß hoher Springbrunnen auf ihr angelegt." (Ann. 25) Die Länge des zur Verfügung stehenden Platzes hatte die Pläne des Baumeisters sehr gekürzt; um möglichst viele Zuschauer unterbringen zu können, war der für die Bühne und die Garderobe bestimmte Raum aufs stärkste eingeschränkt worden.

Der vom Theater-Aktien-Verein gleich in seiner ersten Versammlung beschlossene, am 9. Juli 1798 begonnene Umbau verfolgte einerseits den Zweck, das Schauspielhaus zu verlängern, um sowohl für die Garderoben wie für die Bühne mehr Raum zu gewinnen, wozu man das Hintergebäude, das alte Schmiedehaus, für 3000 Taler ankauft, andererseits sollte das Maschinenwesen, das unvollkommen angelegt und auch allmählich abgenutzt war, verbessert werden. Der Erweiterungsplan wurde dem Erbauer des Hauses, Geheimrat Langhans, vorgelegt und von diesem gut geheißen; Professor Breysig (Ann. 26) in Magdeburg, einer der besten damals lebenden Theaterarchitekten und vorzüglicher Dekorationsmaler, übernahm die Leitung des Umbaus und die Herstellung neuer Dekorationen. Am 9. September wurde die Bühne mit einem Prologe (Ann. 27) und Ifflands "Advokaten" wieder eröffnet.

Der Umbau hatte freilich die Garderoben, die Aufbewahrungsräume für die Dekorationen, die Bühne selbst und den Zuschauerraum, der nach einigen kleineren Veränderungen 1300 Personen faßt, vergrößert, dennoch aber war das Haus klein und winkelig, wenn auch grade dadurch gemütlich (Ann. 28) geblieben. Am meisten wurde der Eingang getadelt, der, wie früher gesagt haben soll, einem ... Häuschen ähnlich sah. (Ann. 29) Auch die Akustik des Gebäudes war außerordentlich schlecht, und über die viel zu schwache Beleuchtung (Ann. 30) klagen fast alle Reisenden, die die unds Bemerkungen über das Breslauer Theater hinterlassen haben. (Ann. 31) Ein weiterer Übelstand war es, daß das Haus nicht geheizt werden konnte; wir lesen daher recht oft in den überkommenen Berichten, daß das Theater bei scharfen Froste fast leer geblieben sei; es wird sogar bisweilen berichtet, daß der Spielplan der Kälte wegen geändert werden mußte. (Ann. 32)

Recht unvorteilhaft war auch die Lage des Theatergebäudes; stand es doch am äußersten Ende der grade nach dieser Seite besonders ausgedehnten Stadt.

War schon von vornherein der Umbau als ein Notbehelf betrachtet worden, da alle Erweiterungen und Verbesserungen das alte, völlig unmoderne gewordene Haus nicht zu einem zeitgemäßen Theatergebäude umgestalten konnten und dasselbe sich öfters als zu klein erwies, so trat man der Frage eines Neubaus energisch näher, als die Kassenverhältnisse des Aktien-Vereins sich in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts gebessert hatten. Eine Aktionärs-Versammlung im Januar 1805 beschloß den Bau eines neuen Schauspielhauses (Ann. 33); ein Kostenschlag wurde ausgearbeitet, Graf Hoym, der Minister für Schlesien, und Fürst Hohenlohe, der Militärgouverneur, gaben ihre Zustimmung, - da scheiterte der Plan am Widerstande des Magistrats, der den Salzing, auf dem man das Theater hatte errichten wollen, nicht zur Bebauung freigab. Verschiedene andere Grundstücke wurden in den nächsten Jahren in Erwägung gezogen, 1807 wurden sogar auf der Taschenstrasse einige Häuser zur Errichtung eines neuen Gebäudes angekauft, auch begünstigte Prinz Jérôme den Plan sehr stark. Durch seine im gleichen Jahre erfolgte Ernennung zum Könige von Westfalen und durch seine Übersiedlung nach Cassel geriet indessen das Unternehmen ins Stocken, auch sanken die Einnahmen wieder, und jene Häuser mußten mit bedeutendem Verluste verkauft werden.

die großen Überschüsse, die das Theater 1816 und 17 abwarf, ermöglichten es, dem alten Plane näherzutreten; doch abermals scheiterte er am Widerstande des Magistrats, der wegen der häufigen Theaterbrände in den letzten Jahren nicht gestatten wollte, auf dem diesmal als Bauplatz in Aussicht genommenen Neumarkte oder überhaupt in der Nähe von Häusern ein Theater zu errichten.

Erst 1822 nahm man den Plan wieder auf, der jetzt beim Magistrate großes Entgegenkommen fand; formelle Schwierigkeiten hielten indessen seine schnelle Verwirklichung auf, und als dieselben beseitigt waren, waren die Geldverhältnisse des Vereins so mislich geworden, daß an einen Neubau nicht zu denken war.

Jahrzehntelang mußte sich das Breslauer Publikum noch mit dem Veralteten, unanschaulichen "Theater an der kalten Aesche" begnügen, bis endlich am 13. Nov. 1841 das neue Theater in der Schweidnitzerstr. eröffnet werden konnte, das aber am 19. Juli 1865 ein Raub der Flammen wurde.

Organisation des Breslauer Aktientheaters.

Durch die Umwandlung der Wesserschen Schaubühne in das Breslauische Aktientheater war aus der alten Theatermonarchie eine Republik geworden; hatte bisher der Theaterstaat nur ein Oberhaupt besessen, so war jetzt das gesamte Breslauische Publikum, vertreten durch die Aktionäre, sein Besitzer und Leiter. Einerseits war hierdurch das Interesse am Theater in den gebildeten Kreisen der Stadt außerordentlich gestiegen und andererseits hatte das Schauspielwesen auf diese Weise eine Kunst sinnlicher Verwaltung erhalten, deren einziges Streben auf eine Hebung der Bühne und nicht, wie dies unter den Prinzipalen stets der Fall gewesen, auf Bereicherung der Kasse gerichtet war. Freilich hatte auch die neue Verfassungsform ihre großen Fehler, die sich später bemerkbar machen sollten; es waren dies vor allem der häufige Wechsel der Direktoren, der keine ungestörte Fortentwicklung der Bühne zuließ, und die große Zahl leitender Personen, die oft zu Zwistigkeiten und Unordnung Veranlassung gab. Denn die Vorschrift der Bergerschen Grundsätze, daß die drei Direktoren bei allen Angelegenheiten möglichst gemeinschaftlich handeln und den Rat des Regisseurs benutzen, falls aber keine Einigung zu Stande käme, die Entscheidung des Ausschusses verlangen sollten, machte sich auf dem Papiere zwar sehr schön, wurde aber in der Praxis sehr oft nicht durchgeführt.

Die Leitung der Bühne wurde von den Aktionären einem siebenköpfigen Ausschusse übertragen, der alle 3 Jahre neu gewählt werden, und der seinerseits ebensooft die Direktoren bestimmen sollte, von denen der eine speziell die dramaturgischen Aufgaben, der 2. die Kassenangelegenheiten und der 3. das ökonomische Fach, vor allem das Dekorations- und Garderobenwesen, zu übernehmen hatte.

Die Direktionsperioden der Entreprise.

Die erste Direktion des Breslauischen Aktientheaters setzte sich, wie wir schon gesehen haben, aus dem Lehrer Heinrich, dem Kammersekretär Streit und dem Kaufmann Moritz zusammen; Moritz legte schon im Juli 1798 sein Amt nieder, worauf der Kaufmann C. H. Hollmann (Ann. 34) die Verwaltung des Kassenwesens übernahm. Das eigentliche Haupt der Direktion war Heinrich, der durch seine fesselnden Anklagen gegen die Wesserschen Bühnenleitung, durch seine dramaturgische Schrift: "Über Ifflands Schauspiel" das Gewissen und die Vorstellung desselben auf dem Provinzialtheater zu Breslau und durch sonstige Veröffentlichungen die Aufmerksamkeit des Publikums schon lange auf sich gezogen hatte. Die große Begeisterung, mit der er in seinen Briefen im Journal des Luxus und der Moden und in den Provinzialblättern für eine Hebung der unter Mad. Wasser so tief gesunkenen Breslauer Bühne eingetreten war, ließ für diese das Beste von den neuen Dramaturgen hoffen. Doch Heinrich war wohl ein großer Idealist, ein kenntnisreicher Theoretiker, aber kein Mann der Praxis; einer so schwierigen Aufgabe, wie die Reform des Theaters es war, war er nicht gewachsen. Er versuchte freilich zunächst, seine Ideen in die Tat umzusetzen, er stellte einen Spielplan zusammen, aus dem alle leichten Singspiele, alle faden Possen, alle minderwertigen Bühnenprodukte ausgespart waren, - aber das Publikum

fund die guten Conversationssstücke langweilig, die klassischen Stücke uninteressant, und das Theater blieb leer. So mußte denn Heinrich bald wieder auf all die schlechten Stücke zurückgreifen, deren häufige Aufführung er Mad. Wueser so sehr zum Vorwurf gemacht hatte. Dadurch erzielte er zwar volle Häuser, erntete aber Hohn und Spott vom Publikum, das ihm seine Inkonsistenz zum Vorwurf machte und im auch "humoristischen" Flugschriften nicht verschonte. Einige auf unwesentliche, äußere Dinge gerichtete Reformen wie die Verbesserung der Theaterpolizei, des Orchesters, der Beleuchtung, der technischen Einrichtungen, der Kostüme konnten natürlich nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Hoffnungen, die Heinrich vor Antritt seines Dramaturgenposten erweckt hatte, nicht im entferntesten erfüllt worden waren; auch sein Rechenschaftsbericht "an das Breslauische Publikum über die Verwaltung des hiesigen Theaters im Jahre 1798" erregte nur Hohn und Spott. Als dann bei den Debatten, die sich gelegentlich der Verbesserung und Vermehrung der Theatergesetze entspannen, der Schauspieler Keer sich "ungebildete Ausfälle" zu Schulden kommen ließ, die seine plötzliche Entlassung nach sich zogen, hielt Heinrich es für geraten, sein Amt niederzulegen. Über sein schnelles Scheiden vom Theater schreibt er selbst recht phrasenhaft, - und Phrasen liebte er über alles, - daß er "im rechten Zeitpunkt zu seiner harmlosen Weimut, der Wissenschaft, zurückgekehrt sei, wo bleibendere Kränze für redliche Arbeiter blühen, als auf jenem wüsten Gefilde, wozu der leere Name der Kunst mehrenteils nur zur Parade dienen muß, die Götter selbst aber sehr selten erscheint." (Ann. 35) Der eigentliche Grund zu Heinrichs schnellem Abgange lag indessen darin, daß er sich das Wohlwollen und Vertrauen des größten Teils des Publikums durch satirische Angriffe und grobes Verhalten dieses gegenüber, durch völlig unsachliche Kritiken und Fehlgriiffe aller Art (Ann. 36) so verloren hatte, daß er die Direktionsgeschäfte unmöglich länger führen konnte. Ostern 1799 hatte er sein Amt niedergelegt; bald darauf trat er als dramaturgischer Beirat nochmals in die Direktion ein, um endlich Ostern 1801 endgültig aus ihr auszuschcheiden.

Sein Nachfolger im dramaturgischen Fache war der Kammersekretär Streit, der ja schon seit Eröffnung der Aktienbühne als Leiter des Dekorations- und Garderobenwesens der Direktion angehörte; er führte das Theater ganz in dem Sinne weiter, wie Heinrich es zuletzt geführt hatte. Wie dieser den Berliner Hofchauspieler Johann Friedrich Fleck, einen geborenen Breslauer, und dessen Gattin zu Gastspielen in Breslau verpflichtet hatte, so zog Streit A. W. Iffland, Czestitzky, die Berliner Hofopernsängerin Margarete Luise Schick und Mad. Unzelmann als Gäste ans Breslauer Theater. Das Publikum wurde durch die Darstellungen dieser ersten Künstler zwar in einen Tausel des Entzückens versetzt, aber für die junge Anstalt, die unmöglich mit reichdotierten Hoftheatern in Wettbewerb treten konnte, waren diese Gastspiele höchst schädlich, da sie die Anforderungen der Zuschauer ans Personal außerordentlich erhöhten, und die Folge war, daß das Theater, sobald die Gäste Breslau wieder verlassen hatten, stets längere Zeit leer blieb; Streit, dessen Gerechtigkeitssinn sonst sehr gerühmt wird, beging zudem den Fehler, die auswärtigen Künstler durch Peste und Zerstreuungen aller Art auszuzeichnen, während ihrer Anwesenheit aber das Breslauer Bühnenpersonal durch Zurücksetzung und Nichtbeachtung aufs schwerste zu beleidigen. Er kränkte die Schauspieler ferner dadurch in ihrer Eitelkeit, daß er von seinem großen dramaturgischen Talente überzeugt, ihnen die Rollenauffassung vorschrieb und in Handbilletts Belobigungen und Verweise aussprach. Durch eine ganze Reihe von Fehlgriiffen erregte er endlich den Spott und das Mißvergnügen der Theaterfreunde, die ihm vor allem die Entlassung ihres Lieblings, der Mad. Stollmers (Ann. 37) "wegen einer sichtbar gewordenen Galanterie" nicht verzeihen konnten. Ostern 1802 legte Streit das Amt des dramaturgischen Direktors nieder, das nun, nachdem der Breslauer Gelehrte Fülleborn und Zauswärtige Künstler es ausgeschlagen hatten, der Kammererrat Bothe übernahm.

Man hielt Bothe wohl deshalb für diese Stellung für geeignet, weil er früher in Hamburg ästhetische Vorlesungen gehalten, mit dem berühmten Hamburger Schauspieler und Theaterdirektor Schroeder in Verbindung gestanden und in einer Preßfehde mit Geschick dessen Direktion verteidigt hatte. Indessen mußte man bald die Erfahrung machen, daß die neue Bühnenleitung mit der ihr vorangegangenen keinen Vergleich halten konnte. Bothe richtete nämlich seine Bestrebungen weit mehr auf

die Füllung der Kasse (Anm. 38) als auf die künstlerische Gestaltung des Spielplanes, sodaß dieser sich zusehends verschlechterte, und bald wieder abgeschmackte Binspiele und sadeste Rossenreißereien an der Tagesordnung waren; da er es auch an Energie fehlen ließ, rissen schnell Unordnung und Zuchtlosigkeit ein. Wie früher gegen Mad. Waaser ging Professor Heinrich (Anm. 39), ohne durch die schlechten Erfahrungen, die er selbst als Direktor gemacht hatte, belehrt zu sein, in einer Schrift "in Sachen der Breslauerischen Theaterdirektion" auch gegen Bothe mit maßlosen Angriffen vor. Ebenso wandte sich der junge Carl Schall, mit dem wir uns später noch näher beschäftigen werden, in den Provinzialblättern aufs heftigste gegen Kammerat Bothe und brachte es dahin, daß dieser nach nur zweijähriger Direktionszeit sein Amt niederlegte.

Sein Nachfolger wurde, nachdem der Ausschuß das Angebot des Herrn von Holthein, des Gatten der Gräfin Lichtenau, das Theater mit dem Privilegium zu kaufen oder es in Pacht zu nehmen, abgewiesen hatte, Professor Johann Gottlieb Rhode, der, wie es hieß, schon früher das Ringier Theater geleitet und der sich durch die Herausgabe der allgemeinen Theaterzeitung, des Journals Harmonia und vieler anderer Veröffentlichungen einen Namen gemacht hatte. Rhode war ein wissenschaftlich höchst gebildeter Mann, ein erstklassiger Dramaturg, der die Schauspielerei für ihre Kunst zu beglücktem Verstand, Einsicht, Kenntnis, Erfahrung Gelehrsamkeit im Fache zeichneten ihn aus. Seine Menschenkenntnis, seine Gerechtigkeitsliebe erwarben ihm bei seinen Schauspielern wie beim Publikum unbegrenztes Vertrauen; seine Kunstbegeisterung, mit der sich vollstes Verständnis für die Praxis des Theaterlebens verband, war für die Hebung des Spielplans äußerst günstig. Leider waren ihm durch die ganze Verfassung des Theateraktienvereins wie durch die harte Not der Zeit die Hände allzusehr gebunden, als daß er sein Talent voll hätte entfalten können. Was er zu leisten vermochte, das sollte sich erst später zeigen, als er 1813 zum 2. Male die dramaturgische Leitung der Bühne übernahm, die dann unter ihm eine Zeit schönster Blüte erlebte. In dem traurigen Jahre 1806 indessen wurden die Einnahmen immer geringer, und am 9. Dezember mußte das Theater wegen der Belagerung der Stadt seine Pforten schließen. Der Ausschuß, der sich zu äußerster Sparsamkeit gezwungen sah, beschloß daher, die mit 800 Talern Jahresgehalt verbundene Stelle des Dramaturgen einzuziehen und die Gage des gesamten Theaterpersonals ohne dessen Zustimmung und unter Bruch der Kontrakte auf die Hälfte herabzusetzen (Anm. 40). Der 1. Beschluß wurde zwar nicht zur Ausführung gebracht, der 2. jedoch durchgeführt. Rhode machte deshalb in einem geharnischten Schreiben dem Ausschusse der Aktionäre die heftigsten Vorwürfe und legte im Januar 1807 mit höchstem Unwillen und in gerechtester Empörung sein Dramaturgenamt nieder.

Sein Nachfolger wurde Hofrat Fischer, während der Zuckerraffineriedirektor Ferd. Schiller und der Tuchhändler Mayn, die 1803 die ökonomische Direktion und das Kassenwesen übernommen hatten (Anm. 41), weiter in ihren Ämtern blieben. Die Wahl Fischers, der nichts vom Theater Verstand erwies sich sehr bald als ein arges Mißgriff. Nachlässigkeiten aller Art rissen ein, der Spielplan bestand bald wieder fast ausschließlich aus Kotzebueschen Harlekinaden und den Zauberopern Wenzel-Müllers, die guten Kräfte verließen die schlechte Bühne, und von künstlerischem Streben war nichts zu bemerken. Zwischen Publikum und Direktion brach infolgedessen ein heftiger Streit aus, und der Besuch des Theaters nahm in erschreckender Weise ab. Carl Schall, der schon den unfähigen Bothe gestürzt hatte, griff auch den noch unfähigeren Fischer in den Provinzialblättern aufs schärfste an, und so nahm denn dieser, unverteidigt und von niemandem bedacht, im Dezember 1808 seinen Abschied.

Infolge der äußerst ungünstigen finanziellen Lage des Theaters war der Ausschuß, noch ehe die Direktion Fischer, Schiller, Mayn aus dem Amt geschieden war, beim Könige um die Erlaubnis eingekommen, das Privilegium zu verkaufen oder die Bühne verpachten zu dürfen. Dies Gesuch wurde indessen mit der Begründung abgelehnt, daß die Lage des Theaters nicht durchaus verzweifelt und das Mißgeschick im wesentlichen durch die üble Leitung verschuldet sei; gleichzeitig wurde der Kammerkanzleidirektor Streit als königlicher Kommissar zur weiteren Untersuchung der Angelegenheit betraut. Nach Beendigung dieser Untersuchung erklärte Streit sich zur großen Freude des Ausschusses, der infolge der höchst mißlichen finanziellen Lage der Anstalt keinen neuen Direktor hatte finden können, bereit, auf sein eigenes Risiko die Direktion zu

übernehmen. Streit leitete nunmehr, vom Ausschusse gänzlich unabhängig und nur an die Burscheseiten Grundsätze gebunden, als alleiniger Direktor die Anstalt. Die Verwaltung der Kasse ging an Kaufmann Friesner über, Regie und Inspektion wurden vorläufig suspendiert, und die Schauspieler Schwarz und Julius sowie der Musikdirektor Bierey von Streit mit der Leitung der technischen und ökonomischen Angelegenheiten beauftragt.

So ging die Leitung der Bühne, die durch die Fehler der 1798 neu geschaffenen Organisation, vor allem durch die große Menge der an der Föhrung des Theaters Beteiligten, beinahe zu Grunde gerichtet worden war, in eine Hand über, und der Geschäftsgang wurde wieder einheitlich. Unter der umsichtigen Direktion Streits, der sich stets als einen warmen Verehrer der Kunst, als einen rechtschaffenen, kenntniareichen Mann erwiesen hatte, und der nun mit kalter Besonnenheit und unermüdlichem Fleiße für das Wohl des Theaters sorgte, hob sich dasselbe zusehends. Mit dieser 2. Direktionszeit Streits beginnt die eigentliche Glansperiode der Breslauer Bühne, wenn auch freilich die finanzielle Lage derselben sich zunächst nicht haben wollte, sodaß Streit - wie Julius von Voss angibt - aus seinen eigenen Mitteln nach und nach 6000 bis 7000 Taler zugesetzt haben soll. Im Juni 1812 wurde der Literat Carl Schall von Streit zur Leitung der dramaturgischen Geschäfte mit herangezogen. Bei dem anhaltenden Sinken der Einnahmen und bei dem Fehlschlagen aller Versuche, Unterstützungen für das Theater zu erlangen, föhrte Streit, die Bühne nicht in ihrem Werte erhalten zu können; da er zudem von verschiedenen Seiten dauernd angegriffen wurde, zog er sich Ostern 1813 von der Leitung des Theaters zurück, mit ihm gab auch Schall seine dramaturgische Tätigkeit auf.

An die Stelle des unabhängigen Direktors trat nunmehr wiederum ein Triumvirat, das sich aus Professor Rhode als Dramaturgen, Kaufmann Schmiege als Kassensführer und Kaufmann Webaky als Ökonomedirektor zusammensetzte. Die Breslauer Bühne, die sich unter Streits Leitung sehr gehoben hatte, blieb unter Rhode, dessen reiche Fähigkeiten wir schon bei seiner ersten Direktion kennen gelernt haben, auf einer glänzenden Höhe. Die finanzielle Lage des Theaters, die in den vorhergehenden Jahren - getroffen von dem allgemeinen Unglücke der Zeit - in einen Zustand arger Zerrüttung geraten war, wurde, als Rhode die Direktion kaum übernommen hatte, dadurch in äußerst günstiger Weise beeinflusst, daß im Frühjahr 1813 der König mit dem Hofe nach Breslau übersiedelte, wodurch dem Theater ein zahlreiches Publikum zugeführt wurde; das Schauspielhaus, das einen Mittelpunkt der patriotischen Begeisterung bildete, war Abend für Abend gefüllt. Die guten Einnahmen machten es dem Dramaturgen möglich, statt der schlechten aber zugkräftigen Stücke immer mehr Meisterwerke Schillers und Goethes und klassische Opern zur Aufföhrung zu bringen. Auch auf die Darstellug Shakespearscher Stücke wendete Rhode seine besondere Aufmerksamkeit. Er hatte den Mut, die veralteten Bearbeitungen zu beseitigen und ein Drama des großen Briten nach dem anderen in der Urgestalt auf die Bühne zu bringen. Als Rhode am 1. Oktober 1819 zum größten Bedauern aller Kunstfreunde die Direktion niederlegte, um die Redaktion der Schlesischen Zeitung zu übernehmen, war es mit der Blütezeit des Breslauer Theaters, das ihm außerordentlich viel zu verdanken hatte, vorbei.

Die Bühne bewahrte zwar auch unter seinem Nachfolger, dem Regierungsrat Heinke, einem wohlgesinnten und besonnenen Manne, ihre ehrenvolle Stellung, und in der ersten Zeit konnte man nur hinter den Kulissen die Veränderung spüren, die vor sich gegangen war. Aber Heinke besaß trotz hoher Geistesbildung, trotz vielen Geschickes und trotz des besten Willens, das Heil des Theaters zu fördern, allzuwenig Kenntnis des Bühnenwesens, um Rhode ersetzen zu können. Die beiden anderen Direktoren, der Geheim Kommerzienrat Moriz Eichborn, der Ostern 1817 aus Webakys Händen die Leitung des Dekorations- und Garderobenwesens, und der Kaufmann Webaky, der zur gleichen Zeit die Kassengeschäfte von Schmiege übernommen hatte, besaßen ebensowenig Kenntnis der Musik, der Bühnenliteratur, ja des Bühnenwesens überhaupt wie Heinke, der erste Direktor. Während dieser seine Berufstätigkeit nur ganz selten gestattete, einer Probe beizuwohnen, nahmen Eichborn und Webaky zu wenig Interesse am Theater, als daß sie es öfters aufgesucht hätten. Somit mußten die Direktoren sich ganz auf das Urteil anderer verlassen, ohne doch grade die rechten Männer auswählen und sie richtig benutzen zu können.

Aus den gleichen Gründen legte Heinke einen großen Teil seiner dramaturgischen Geschäfte in die Hände der Regie. Der Geist der Zusammengehörigkeit, der während Rhodes' Leitung wie von selbst unter den Schauspielern sich ausgebildet hatte, wurde unter diesen Umständen schwächer und schwächer, der Gang der Geschäfte immer langsamer, und keine Möglichkeit fand sich, den wenn auch nur ganz allmählich einsetzenden Verfall des Theaters aufzuhalten. Im Sommer 1820 gab Moritz Eichborn seinen Direktionsposten auf, der zunächst nicht wieder besetzt wurde, und Heinke und Webaky leiteten allein die Bühne. Da beider Aufgaben und Befugnisse durch die auf ein Kollegium von drei Direktoren zugeschnittenen Statuten nicht genau abgegrenzt waren, kam es zwischen ihnen des Öfteren zu Unstimmigkeiten, ein Umstand, der der Theateranstalt wenig förderlich war. Als am 1. Januar 1821 auch Webaky aus der Direktion schied, wählte man zum Kassendirektor den Banquier Martin Meyer, zum Leiter des Garderoben- und Dekorationswesens den Baurat Carl Ferdinand Langhans.

Die Ernennung Heinkes zum Polizeipräsidenten von Breslau im Juni 1821 machte kurz darauf wieder Neuwahlen erforderlich. Langhans wurde jetzt zum dramaturgischen Direktor gewählt, während Kommerzienrat Meyer die Leitung des Kassenswesens weiter behielt. Ein Ökonomedirektor wurde, obwohl statutenmäßig das Direktionskollegium aus drei Mitgliedern bestehen sollte, nicht ernannt. Langhans, ein Vortüchtlicher, kulturell historisch gebildeter Architekt, nahm sich der Direktion mit Eifer und Geschmack an und förderte durch große Tätigkeit und regen Fleiß das Beste der Kasse. Die Mittel, deren er sich zur Erreichung dieses Zieles bediente, waren allerdings mehr geeignet, dem Augenblicke Glanz zu verleihen, als die künstlerische Entwicklung des Theaters zu fördern. Er befriedigte vor allem die Schaulust des Publikums, indem er ihm prächtige Dekorationen und malerische, zum Teil sehr geschmackvoll angeordnete Bühnenbilder zu sehen gab. War dadurch freilich der Schauspielkunst auch nicht grade geholfen, so behauptete die Breslauer Bühne sich doch auf einer achtbaren Stufe künstlerischer Bedeutung, bis man ihr, der Mode der Zeit folgend, am 1. Juni 1823 nach dem Abgange von Langhans in dem Kämmerherren Baron von Forcade einen adeligen Intendanten gab.

Von jenem Tage an, an dem er mit den Kneufleuten Maisan und Schumann die Direktion der Breslauer Bühne übernahm, ging es mit ihrer Bedeutung äußerst schnell abwärts. Forcade war - nach Holteis Urteile - "ein gutmütiger, in seiner Weise kunstinniger Mensch, aber ebenso beschränkt als pedantisch; an Kleinigkeiten haftend, unständlich, peinlich und langweilig". Mit seinem Freunde, dem Grafen Larisch, entwarf er zwar bei Tag und Nacht Pläne für eine äußerlich glänzende Zukunft; vor allem sahen er unaufhörlich darüber nach, wie er den Bau eines neuen Theatergebäudes ermöglichen könne; erhoffte er in seiner Kurzsichtigkeit doch von einem solchen Neubau eine sofortige Gesundung und eine neue Blütezeit der Breslauer Bühne. Die Zukunftsträume, denen er ständig nachhing, trübten seinen Blick für die augenblicklichen Bedürfnisse der ihm anvertrauten Bühne aber so stark, daß an dieser bald alles darunter und darüber ging; Forcade besaß nicht die nötige Energie, den immer mehr um sich greifenden Mißständen entgegenzutreten, und so vollzog sich der Zusammenbruch des Breslauer Aktientheaters mit überraschender Schnelligkeit.

Es war eine traurige Erbschaft, die der Generallandschaftsrepräsentant Freiherr von Stein (Ann. 42) nach dem Abgange Forcades und Maisans, - nur Schumann blieb als Kassendirektor weiter im Amte - am 1. Juni 1823 entrat. Mochte Fritz von Stein auch, wie die Abendstunden berichten, Geist, Herz und Sinn genug haben, Differenzen zu beheben und das Institut in Ehre und Kunststreben zu erhalten, so war die Breslauer Bühne doch derartig herabgewirtschaftet, daß es der ganzen Energie eines mit allen Theaterverhältnissen innigst vertrauten Mannes bedurft hätte, um hier eine durchgreifende Besserung zu erzielen. Dieser Mann aber war von Stein trotz aller seiner guten Eigenschaften zweifelsohne nicht. Man bedurfte wohl auch kaum eines solchen; denn als von Stein die Direktion übernahm, war die Verpachtung, die Versteigerung oder der Verkauf des Theaters bereits beschlossen. So fiel ihm nur die undankbare Aufgabe zu, die Leitung der Bühne bis zum Abschlusse der bereits begonnenen Verhandlungen weiterszuführen; er legte sie nieder, als Musikdirektor Biercy am 1. Januar 1824 als Pächter die Direktion des Breslauer Theaters übernahm, an jenem Tage also, an dem nach 26jähriger Dauer die Breslauer Entreprie ihr Ende fand.

Die Musikdirektoren am Breslauer Aktientheater.

Bei der Übernahme des Breslauer Theaters durch den Aktienverein befand sich die Oper in einem ganz besonders schlechten Zustande. Sinnlose Zauberopern, abgeschmackte Singspiele und fade Operettentändel beherrschten fast ausschließlich den Spielplan. Gute Sänger waren kaum vorhanden, fest angestellte Musiker hatte man überhaupt nicht. In den Bergerschen Grundsätzen wurde daher mit besonderem Nachdruck eine Reform der Oper gefordert (Ann. 43). Indessen ließ sich eine solche Reform unter Heinrichs Direktion, der in seinen Briefen und Schriften dem Schauspiel stets einen weit höheren künstlerischen Wert zugesprochen hatte als der Oper, für die er fast gar keine Interesse zeigte, kaum erhoffen. Und doch wurde sogleich ein großer Fortschritt dadurch erzielt, daß ein stehendes Orchester von 15 Mitgliedern geschaffen wurde, dessen Leitung Johann Janetzek übernahm, der schon seit 1792 Musikdirektor bei der Breslauer Bühne war. Bei den geringen Geldmitteln, die für das Orchester bewilligt wurden, war es indessen unmöglich, durchweg gute Musiker anzustellen. Auch Vincenz Franz Tuozeck, ein recht bedeutender Dirigent und tüchtiger Komponist, der 1800 als 1. Musikdirektor nach Breslau berufen wurde, glückte es aus dem gleichen Grunde nicht, die sehr schlechte Theatermusik zu verbessern. Tuozeck, der ehe er nach Breslau kam, Kapellmeister des herzoglichen Hoftheaters zu Sagan gewesen war, verließ Breslau schon 1801 wieder und ging nach Wien an das Leopoldstädter Theater (Ann. 44). An seine Stelle trat Heinrich Carl Ebell, während Janetzek als 2. Musikdirektor weiter im Amte blieb. Reichardt (Ann. 45) in Berlin, der Ebell seiner großen Musikliebe und seines Talentes wegen mit Vorliebe unterrichtete, hatte ihn an Theaterdirektor Streitz auf dessen Bitte, ihm einen für Breslau geeigneten Musikdirektor namhaft zu machen, empfohlen. Ebell bewies nun hier, daß er nicht nur ein sehr talentierter Musiker und guter Komponist, sondern auch ein sehr begabter Musikdirektor sei, und unter seiner Leitung wurde das Orchester, das bisher außerordentlich schlecht gewesen war, allmählich immer mehr verbessert. Allgemein war daher das Bedauern, als Ebell 1802 beim Ausscheiden Streitz aus der Direktion sein Amt niederlegte. Zwar kehrte er bald darauf nochmals an das Dirigentenpult zurück. Im Mai 1804 jedoch schied er wegen Mißverhältnissen mit der Direktion endgültig aus und trat in den Staatsdienst ein. Nach seinem Abgange übernahm Janetzek aushilfsweise für einige Monate die Leitung der Theaterkapelle. Professor Rhode, der seit Mai 1804 als dramaturgischer Direktor am Breslauer Theater wirkte, hatte sich inzwischen an Abt Vogler in Wien mit der Bitte gewandt, ihm einen geeigneten Musikdirektor zu empfehlen. Vogler nannte seine beiden Schüler Weber und Gassenbacher, von denen jedoch letzterer die Stelle von vornherein ablehnte. So wurde Carl Maria von Weber, der sich nur schweren Herzens von Wien trennte, 18jährig an die Spitze einer Kunstanstalt gestellt, (Ann. 46) deren Mitglieder sowohl wie das Publikum teils mißtrauisch, teils erwartungsvoll auf das junge Talent blickten, dessen Kräfte von dem damals berühmtesten Lehrer der Tonkunst als hervorragend bezeichnet worden waren. Der neue, so überaus junge Kapellmeister schuf sich von vornherein durch sein als anmaßend bezeichnetes Auftreten eine beträchtliche Anzahl von Gegnern vor allem dadurch, daß er und sein Vater laut die Absicht aussprachen, Veredelnd auf den Geschmack der Breslauer wirken zu wollen. Noch mehr Anstoß erregte Weber durch seine energischen Reformversuche. Der 1. Violinist Schnabel, schied aus dem Orchester aus und wurde Domkapellmeister, der 2. Musikdirektor, Janetzek, machte Weber dauernd Schwierigkeiten. An Direktor Rhode fand Weber indessen einen kräftigen Halt bei seinen Bestrebungen; durch seinen Einfluß gestützt, ging er mit einem wahren Feuereifer an die Geschäfte seines neuen Amtes. Außer den ständigen Orchestermitgliedern, deren Zahl Weber von 15 auf 18 erhöhte, waren beim Breslauer Theater noch eine ganze Zahl von Extramusikern angestellt (Ann. 47), die für jede Probe und Vorstellung einzeln, und zwar mit 8 Groschen bezahlt wurden. Da sich besonders an Sonn- und Feiertagen weit bessere Verdienstmöglichkeiten bei Konzerten und Tanzmusik boten, schickten sie oft durchaus uneingespielte Stellvertreter oder kümmerten sich überhaupt nicht um das Schicksal ihrer Partien. Um diese Hilfsmusiker mehr für das Theater zu interessieren, setzte Weber sich für eine Erhöhung ihrer Bezahlung ein; er verlangte die Verabschiedung mehrerer älterer, unbrauchbarer Orchester- und Bühnenmitglieder und den Ersatz durch tauglichere; er beseitigte den Miß-

stand, daß eine Oper, wenn sie noch mehrere Monate geruht hatte, nicht mehr durchgeprobt wurde (Ann. 48). So sehr Rhode ihm auch gewogen war, kam Weber durch diese Reformen, die eine Menge Kosten verursachten, in ärgerliche Differenzen mit den übrigen Mitgliedern der Direktion, von denen er als Verschwender und Jäger nach Idealzuständen gekennzeichnet wurde. Hinzu kam noch, daß der junge Musikdirektor dem in Breslau so sehr geschätzten Domkapellmeister Schnabel mehrfach Verletzend entgegentrat. So wurde Webers Stellung, so sehr auch das Orchester unter seiner Leitung an künstlerischen Werte gewann, immer unbehaglicher. Als Weber durch einen Unfall fast 2 Monate vom Theater ferngehalten wurde, benutzten seine Feinde die Zeit, die neuen Reformen durch Verringerung des Orchesters und ähnliche Maßnahmen zum Teil wieder rückgängig zu machen. Als aber gar die Direktion gegen seinen Willen im Frühjahr 1806 den trefflichen Violinisten Doser entließ, reichte der aufbrausende Musikdirektor seine Entlassung ein, die er auch sofort erhielt (am 27. Juni 1806). Auch den 2. Musikdirektor Janetzak verlor das Theater im gleichen Jahre durch den Tod. (Ann. 49)

Webers Nachfolger wurde der seit 1. Juni 1805 als 1. Violinist im Orchester angestellte Joh. Michael Müller, der mit seiner Gattin, der von O. M. von Weber engagierten Sängerin M. E. Müller, geb. Thau, 1805 aus Weimar gekommen war. An Janetzaks Stelle trat als 2. Musikdirektor Carl Luge, den Weber im Dezember 1805 als Vorgeiger ins Theater aufgenommen hatte. Unter Müllers Leitung, dessen Fleiß und Sorgfalt allerdings gerühmt werden, Verschlechterte sich die Oper zusehends. Ihm fehlte der geniale Zug seines großen Vorgängers, ihm fehlte auch die Energie, der wieder einbrechenden Lotterwirtschaft mit aller Kraft entgegenzutreten.

Gottlieb Benedikt Biercy, in Wien vom Theaterdirektor Fischer engagiert, übernahm am 1. Februar 1806 aus dem Bünden des nach Stuttgart abgehenden Joh. Mich. Müller die Leitung des Orchesters. Er fand dasselbe in einem ähnlichen schlechten Zustande vor, wie seiner Zeit Carl Maria von Weber. Mit bewundernswerter Energie stellte Biercy schon im 1. Jahre seiner Breslauer Tätigkeit, ohne von der Direktion im geringsten unterstützt zu werden, eine straffe Disziplin wieder her, und das Fernbleiben einzelner Musiker von den Proben, das Stellen von Ersatzleuten und sonstige Mißstände hörten auf. Als sein Kontrakt nach Jahresfrist abgelaufen war, wurde Biercy vom Fürsten Esterhazy die Kapellmeisterstelle des Theaters an der Wien angetragen. Biercy war eben im Begriff, diesem Rufe Folge zu leisten, als Kammerkanzleidirektor Streit die Leitung des Breslauer Theaters übernahm und ihn beschwor, in Breslau zu bleiben.

Zwar konnte sich Biercy nicht entschließen, Streits dringenden Bitten nachzugeben, aber seine Absicht, nach Wien zurückzukehren, wurde durch Napoleons Krieg gegen Österreich, durch die Annäherung der Franzosen an Wien vereitelt, und so unterzeichnete er denn einen neuen Kontrakt, der ihm auf 10 Jahre ans Breslauer Theater band. Mit vielem Eifer und großem Kunstverständnis machte sich Biercy nun daran, das Orchester, das schon im ersten Jahre seiner Direktion sehr gewonnen hatte, auf eine möglichst hohe Stufe der Vollkommenheit zu bringen. Von Streit nachdrücklich unterstützt, gelang es ihm dank seiner rastlosen Energie schnell, die unter seinen Vorgänger eingerissenen Mißstände vollständig zu beseitigen. Die schlechten Musiker wurden aus der Kapelle ausgeschieden, gute traten an ihre Stelle. Auf die Verbesserung des Opernspielplans, des Personals, der Proben und der Aufführungen selbst verwandte Biercy die größte Sorgfalt. Die Erstaufführung von Glucks "Iphigenie in Tauris" am 22. März 1810, die nach den uns überkommenen Besprechungen (Ann. 50) in jeder Hinsicht glänzend verlief, und mit der die eigentliche Blütezeit der Breslauer Oper begann, lieferte den Beweis für den außerordentlichen Aufstieg, den die Oper unter Biercys Leitung genommen hatte. Trotz aller ausgezeichneten Aufführungen erzielte indessen die Oper, die weit größere Kosten verursachte, keine höheren Einnahmen als das Schauspiel, und so beschloß denn der Ausschuß der Aktionäre 1812, nachdem die Kassenverhältnisse in den letzten Jahren immer schlechter geworden und die Schuldenlast von Jahr zu Jahr gestiegen war, die Oper abzuschaffen (Ann. 51). Rhode, der 1813 zum Dramaturgen gewählt wurde, vermochte allerdings den Ausschuß davon zu überzeugen, daß bei Abschaffung der Oper ein tägliches Spielen unmöglich sei, und jener Beschluß wurde wieder rückgängig gemacht, zumal Rhode erklärte, seine Wahl nur bei Behaltung der Oper anzunehmen. Indessen hatten recht wertvolle Opernkräfte bereits bei anderen Bühnen Engagements angenom-

nen. Dem rastlosen Mifer Bierey, der bei seinen Bestrebungen, die Oper künstlerisch zu heben, auch an Direktor Rhode eine starke Stütze fand, glückte es wider Erwarten schnell, die entstandenen Lücken zur Zufriedenheit aller auszufüllen.

Solange Bierey als Musikdirektor das Orchester leitete, d.h. bis er am 1. Januar 1884 als Pächter selbst die Direktion des Theaters übernahm, erhielt die Breslauer Oper sich auf ihrer hohen Stufe künstlerischer Bedeutung.

Regie, Inspektion und Regisseure am Breslauer Aktiontheater.

Von der größten Wichtigkeit für das Wohl und Wehe der neuen Bühne war zweifellos die Wahl des Regisseurs. Bei der Umgestaltung der Breslauer Theaterverhältnisse war die Besetzung dieser Stelle um so mehr von Bedeutung, als von den drei gewählten Direktoren keiner irgendwelche Kenntnisse des Bühnenswesens, geschweige denn Erfahrung in der Leitung eines Theaters besaß; der Ausschluß der Aktionäre legte damals die Geschäfte der Regie in die Hände des alten Maximilian Scholz, der sich als Schauspieler einen bedeutenden Ruf erworben, der unter Mad. Waeser schon die Regie geführt und der sich das Wohlwollen des gesamten Publikums gewonnen hatte. Seine Machtverhältnisse wurden jedoch durch die Bergerechen Grundsätze, die die Verwaltung des Breslauer Theaters regelten, allzusehr eingeschränkt, als daß er eine wirklich gedeihliche Tätigkeit hätte entfalten können. Denn wenn ihm auch die Aufsicht über das gesamte Theaterpersonal, die Verteilung der Rollen, die Verwaltung der Kostüme und Dekorationen gemeinsam mit den Direktoren und noch andere Aufgaben übertragen wurden; wenn man ihn auch gewissermaßen zur Seele der gesamten Theaterleitung, zur Mittelperson zwischen Direktion und Personal machte, so wurde doch die so ungemein wichtige Aufgabe, den Spielplan zusammenzustellen, dem dramaturgischen Direktor übertragen. Bedenkt man, daß die Lösung dieser Aufgabe die Kenntnis der dramatischen Literatur in ihrem weitesten Umfange ebenso voraussetzt wie eine genaue Kenntnis des im Publikum herrschenden Geistes und der Fähigkeiten jedes einzelnen Schauspielers, bedenkt man ferner, daß die von der Aktionärsversammlung gewählten Direktoren meist auch nicht die geringsten bühnentechnischen Vorkenntnisse hatten und noch dazu beruflich meist recht stark in Anspruch genommen waren, so wird man zugeben müssen, daß man keinen glücklichen Entschluß faßte, als man die Zusammenstellung des Spielplanes dem dramaturgischen Direktor zuwies. Ebenso überließ man die Anstellung der Schauspieler, der Sänger und des übrigen Personals der Direktion; auch diese Aufgabe aber konnte die Direktion nur dann in zufriedenstellender Weise lösen, wenn sie genügend Erfahrung in allen das Theater betreffenden Fragen besaß. Die Besetzung der Stücke endlich war zwar dem Regisseur überlassen; doch mußte er jedesmal seine Rollenverteilung der Direktion zur Begutachtung vorlegen, und diese hatte das Recht, dieselbe nach eigenem Gutdünken anders zu gestalten.

Es ist der Direktion Heinrich Streit, Moris (beziehungsweise Hollmann) als Verdienst anzurechnen, daß sie, unbekannt mit allen Bühnerverhältnissen und vor allem mit jeder Theaterpraxis, sich in weitgehendem Maße der Erfahrung des alten Bühnenpraktikers Scholz bediente. Aber Scholz war auch wieder nicht der Regisseur, den man so notwendig gebraucht hätte. Als Schauspieler mochte er ja früher sehr Tüchtiges geleistet haben; er machte auch dank seiner Regisseurstätigkeit an der Waeserschen Bühne eine recht bedeutende Erfahrung in allen bühnentechnischen Fragen bezugnehmend die Ziele, die Mad. Waeser verfolgt hatte, waren doch schließlich ganz andere als jene, die der neue Theateraktienverein sich gesetzt hatte. Um sie zu erreichen hätte man einen so großzügigen, ideal geminten Mannes bedurft, nicht eines pedantischen, alt gewordenen Schauspielers. Der Mangel an Erfahrung und an allen zur Leitung einer Bühne erforderlichen Kenntnissen, der bei den ersten Direktoren, das Fehlen jedes auf höhere Ziele gerichteten Strebens, das bei Maximilian Scholz zu Tage trat, hatten zur Folge, daß das Breslauer Theater in den ersten Jahren der neuen Organisation durchaus nicht besser werden konnte, als es unter der Direktion der Mad. Waeser gewesen war.

Um eine Besserung der Theaterverhältnisse zu erzielen, gab es

zwei Wege: man konnte entweder Regisseur Scholz durch einen zur Leitung der Breslauer Bühne geeigneteren Mann ersetzen und seinen Wirkungskreis vergrößern, oder man konnte einen Dramaturgen von hinreichender Kenntnis der theoretischen und praktischen Schauspielkunst, von gebildetem Geschmack, Direktionsgabe, Trieb und Muth an die Spitze des Direktoriums stellen. Den 1. Weg beschritt man im Frühjahr 1804, indem man mit dem außerordentlich fähigen Schauspieler Roose vom Wienerburgtheater wegen Übernahme der Regie lange verhandelte. Scholz sollte im Falle einer Regie Roose in die Direktion eintreten. Diesen Plan aber ließ man fallen, da Roose ein zu hohes Gehalt beanspruchte. Der 2. Weg wurde 1804 mit der Anstellung Rhodes als Dramaturg betreten, der sich seit langer Zeit mit der Schauspielkunst beschäftigt hatte, und der das Dramaturgenamt als seinen eigentlichen Beruf übernehmen konnte, zumal man ihm ein ausreichendes Gehalt aussetzte. Wir sehen schon bei der Schilderung der einzelnen Direktionen, daß Ende 1808 die Breslauer Theaterverhältnisse infolge der durch die Direktion Fischer, Schiller Hayn getriebenen Mißwirtschaft äußerst zerrüttet waren, daß der Ausschuß der Aktionäre sich deshalb an den König mit der Bitte gewandt hatte, das Theater verkaufen oder es verpachten zu dürfen, und daß Kammerkanzleidirektor Streit als königl. Kommissar mit der Untersuchung der Breslauer Bühnenvverhältnisse betraut worden war. Man suspendierte damals die Regie und beauftragte die Schauspieler Julius und Schwarz sowie Musikdirektor Biercy auchhelfsweise mit der Lösung der bühnentheatischen Aufgaben. Das Hauptaugenmerk der unter Streits Leitung stehenden Organisationskommission richtete sich auf die Anstellung eines Regisseurs, der zugleich die dramaturgische Direktion und die Regie in Verwaltung hätte nehmen können. Man war also damals bereits zu der Erkenntnis gelangt, daß die Abgrenzung des Geschäftskreises des Dramaturgen und des Regisseurs in der Art, wie sie durch die Bergerschen Grundsätze festgelegt war, keinen Idealzustand darstellte. Einen Regisseur, wie sie ihn suchte, konnte jene Kommission indessen nicht finden. Streit übernahm dann als unabhängiger Direktor selbst die Leitung der Bühne, Scholz wurde wieder in seine Funktionen eingesetzt, und der seit Ostern 1809 engagierte Schauspieler Becker, der sich schon in Weimar den Ruf eines sehr tüchtigen Regisseurs erworben hatte, wurde jenem Ende Juni 1809 zur Unterstützung beigegeben. Bald darauf wurde die Regie Becker allein übertragen, der sie bis Ostern 1811 führte. An seine Stelle trat der treffliche Schauspieler Julius. Man erwartete viel von seiner Tüchtigkeit, seinem Fleiße, seiner Rechthlichkeit, seiner Ordnungsliebe und von seiner Einsicht; sein Wirkungskreis wurde weiter ausgedehnt und genauer umschrieben. Das Amt, das er übernahm, war schwierig und erforderte grade viele Mühe. Galt es doch allerhand eingerissene Mißbräuche, Unordnungen und Vernachlässigungen zu beseitigen und einen guten Spielplan zusammenzustellen, da nur wenige Stücke in zufriedenstellender Weise besetzt waren. Julius ging wohl bei seinen Reformbestrebungen etwas zu scharf vor; jedenfalls wurde im Juni 1812 durch eine kleine Revolution (52. Ann.) seine Abdankung erzwungen und die Regie des Schauspiels nun Kühne, die der Oper Wagner intermistisch übertragen. Obwohl Kühne eine große Befähigung bei seiner Führung der Regie an den Tag legte, obwohl die Einsetzung eines besonderen Opernregisseurs durch die Bergerschen Grundsätze ausdrücklich gestattet war, Vereinigte man beide Zweige der Regie bald wieder und übertrug die selbe Ostern 1813 an Ringelhardt. Von hervorrageuden Leistungen Ringelhardts bei dieser Tätigkeit wird uns nichts berichtet; wohl aber erfahren wir von Holtei, daß er ein dramaturgischer Tyrann war, der, nur auf seine eigene Person bedacht, alle Erfolg Versprechenden Rollen selbst spielte, mochte er nun für dieselben geeignet sein oder nicht. Nach seinem Ostern 1816 erfolgten Abgange wurde die Regie der Oper Heinrich Anschütz übertragen, während man die des Schauspiels dem Darmstädter Regisseur Johann Nagel anvertraute. Anschütz legte die Regie sehr bald plötzlich nieder; ihre beiden Zweige wurden auf Wunsch der Direktion in Nagels Hand wieder vereinigt. Daß bei der Oper, wie ein Korrespondenzartikel des Freimüthigen besagt, seit der Übernahme der Regie durch Nagel ein weit regeres Leben waltete als jemals vorher, daß niemals mehr neue und neu einstudierte Opern gegeben würden als von diesem Zeitpunkte an, dürfte seinen Grund vielleicht darin haben, daß Nagel sich um die Regie der Oper sehr wenig kümmerte, um alle seine Zeit auf die Regie des Schauspiels verwenden zu können, und daß infolgedessen der sehr fähige 1. Musikdi-

Direktor Bierer Gelegenheit hatte, die Oper ganz nach eigenem Gutdünken zu leiten. Im Januar 1819 wurde die Opernregie wieder von der des Schauspielabgesagt und dem Sänger Ehlers übertragen, der sie bis Ostern 1820 führte. Wie wenig Freude Ehlers an seinem Aste erlebte, das gerade in jenen 3/4 Jahren das Opernpersonal infolge zahlreicher Abgänge und Erkrankungen so stark zusammenschmolz, daß kaum eine Oper in zufriedenstellender Weise besetzt werden konnte, erfahren wir aus dem Berichte, den Ehlers über seine Verwaltung der Opernregie ablegte (Ann. 53). Im übrigen leistete Ehlers alles, was man billigerweise von ihm erwarten konnte, und einige neue Opern wurden unter seinem Zepher mit sehr geschickter Anordnung und Einübung in Szene gesetzt. Wie Nagel klagte es aber auch ihm an einem höheren Grade wissenschaftlicher Ausbildung und zudem auch an gründlicher Kenntnis der Musik. Als Ehlers 1820 (Ostern) das Breslauer Theater verließ, übernahm wohl Nagel, der seit Mai 1818 ununterbrochen die Schauspielregie geführt hatte, auch wieder die Regie der Oper. Nagel war kein guter Regisseur. Es mangelte ihm an künstlerischer und wissenschaftlicher Ausbildung sowie an ästhetischem Urteile. Außerdem verfiel er in den gleichen Fehler, den man schon bei Ringelhardt gerügt hatte. Alle Rollen nämlich, die Erfolg versprochen, übernahm er selbst und zwar ohne Rücksicht darauf, ob er für dieselben geeignet wäre oder nicht (Ann. 54). Da er aus Mangel recht auftreten wollte, war es ihm nie möglich, seine Rollen gründlich zu lernen und das schlechte Memorieren gerade des Regisseurs gab den übrigen Schauspielern ein sehr nachteiliges Beispiel.

Hatte man früher die Bestimmung der Bergerischen Grundsätze, daß der Regisseur die Besetzung neuer Stücke der Direktion stets zur Begutachtung vorzulegen habe, und daß diese die Rollen nach Gutdünken anders verteilen könne, als eine zu starke Beschneidung der Rechte der Regie gerügt, so war man nach den Erfahrungen, die man während der Regie Nagel machte, der Ansicht, daß es weit zweckmäßiger sein würde, wenn der dramaturgische Direktor von vornherein die Rollenbesetzung ganz allein bestimmte. Viel Unmut und viel Mord, der ja garnicht ausbleiben konnte, wenn der Regisseur alle guten Rollen für sich selbst beanspruchte, wäre dann vermieden worden. In der letzten Zeit der Nagelschen Regieleitung wurde, wie wir schon sahen, der Machtbereich des Regisseurs von Direktor Heinke stark erweitert; fühlte doch Heinke selbst, daß er zu wenig bühnentechnische Kenntnisse besitze, um die dramaturgischen Geschäfte in dem bisherigen Umfange zufriedenstellend weiterführen zu können, und hatte er doch auch zu wenig Zeit, sich dem Theater in ausreichendem Maße zu widmen. So gewann die Regie eine erheblich gesteigerte Bedeutung und in den Sonntagskonferenzen, in denen die Direktoren, der Regisseur und der 1. Musikdirektor, der Inspektor und der Theaterschauspieler allwöchentlich über das Wohl der Bühne berieten, gab das Wort des Regisseurs eigentlich den Ausschlag, zumal die Direktoren fast nie bei diesen Konferenzen vollständig vertreten und selten über die augenblicklichen Bühnenverhältnisse unterrichtet waren. Im Oktober 1820 verließ Nagel die Breslauer Bühne, und die Regie wurde nun wieder geteilt. Stawinsky übernahm das Schauspiel, Anschütz die Oper. Als Anschütz im Mai 1821 nach Wien übersiedelte, fiel auch die Regie der Oper Stawinsky zu, der die Gesamtregie über den Zusammenbruch der Breslauer Entreprise hinaus bis Juni 1826 führte. Stawinsky, der später als Regisseur des Königsbühnen Theaters in Berlin große Anerkennung gefunden hat, erwies sich als sehr geschickter Regisseur; dank seiner Kenntnisse des Bühnenspiels, seiner Umsicht, seiner Pünktlichkeit und seines künstlerischen Empfindens erfüllte er alle Erwartungen, die man unter Berücksichtigung der sehr beschränkten räumlichen Verhältnisse des Breslauer Theaters billigerweise hegen konnte. Daß es ihm nicht gelang, den Verfall der Breslauer Theateranstalt aufzuhalten, kann man ihm kaum zum Vorwurfe machen.

Schon seit der Gründung des Theaterakademievereins war dem Regisseur ein "Inspektant" zur Unterstützung beigegeben. Dies Amt hatte über zwei Decennien der Komiker Blanchard inne, dem es dazu an Kenntnissen, Aufmerksamkeit und Fleiß durchaus fehlte, und der wegen seiner häufigen, immer wiederkehrenden, groben Nachlässigkeit längst hätte verabschiedet werden müssen. Zu seiner Unterstützung trat am 5. September 1819 der vielseitig gebildete und künstlerisch befähigte Inspektor Olevens Remle in den Verband des Theaters ein; im Mai 1820 trat er an Blanchards Stelle. Die schwierige Aufgabe, in die seit langen Jahren

ermachtigten Geschäfte der Theaterinspektion Ordnung und System zu bringen, löste er meistens zu seiner eigenen Ehre sowohl wie zum Ehle des Theaters.

Das Personal des Breslauer Aktientheaters.

Das von der Wauerschen Bühne übernommene Personal konnte in den ersten Monaten der neuen Direktion nicht verbessert werden, da die Kontrakte sämtlicher Bühnenmitglieder weiterliefen. Nur Mad. Koberwein, die Mitter der Mad. Keer, wurde sogleich für das Fach der Älteren Mitter, das mit dem Tode der Mad. Scholz unbesetzt war, engagiert. Sie blieb 9 Jahre am Breslauer Theater bis sie 1806 infolge eines schweren Augenleidens daselbe verlassen mußte.

Als Ostern 1798 die bisherigen Kontrakte abgelaufen waren, ging die Direktion mit Mißer daran, die schlechten Mitglieder auszumerzen und durch bessere zu ersetzen. Hierbei mußte allerdings Heinrich die Erfahrung machen, daß die Anstellung berühmter Schauspieler den Etat weit überstieg. So behielt er einen großen Teil der Wauerschen Gesellschaft namentlich den bekannten tüchtigen Schauspieler Maximilian Scholz, der seit 1790 unter großem Beifall des Publikums in Breslau beschäftigt war, und dem die Führung der Regie belassen wurde, Herrn und Mad. Keer, von denen jener in komischen Rollen, diese besonders im Soubrettenfache brauchbar war, den Komiker Blanchard nebst Frau und seine Nichte Elie. Zindar, den Bassisten Joh. Adolf Lißing, Christian Diestel und seine Töchter Friederike und Therese, den Liebhaber Friedrich Wilhelm Eltheim und seine Gattin, eine brave Singsängerin, sowie den tüchtigen Bassisten Neugebauer. Ferner wurden die Schauspielerehepaare Diestel, Kramp und Gatto, die schon früher Mitglieder der Wauerschen Gesellschaft gewesen waren und in Breslau Beifall gefunden hatten, wieder dorthin berufen.

Mit Diestel, dem jüngeren Bruder Christian Diestels, und mit seiner Gattin, deren Entlassung 1796 große Massen in der Theater, vielleicht auch die Angriffe Heinrichs gegen Mad. Wauers veranlaßt hatte, haben wir uns schon oben näher beschäftigt.

Franz Anton Gatto, der 1791 - 93 und 1794 - 1797 Mitglied des Weimarer Theaters gewesen war, wurde als Baßbuffo aus Graz berufen. Da er sich den Beifall des Publikums nicht zu erringen vermochte, verließ er schon nach Jahresfrist die Breslauer Bühne wieder; seine Frau wurde überhaupt nicht engagiert, da sie in ihren Debütrollen dem Publikum durchaus mißfiel.

Herr und Mad. Kramp, ersterer in komischen Charakterrollen, letztere im Fache edler Mitter und in Anstandsrollen geschätzt, kamen aus Künigsberg wieder in das hiesige Theater zurück, an dem sie bis Oktober 1802 blieben, worauf sie einem Rufe nach Danzig folgten.

Zu den schon früher in Breslau angestellt gewesen Schauspielern zählten Herr und Mad. Reinhardt, die bisher dem Magdeburger Theater angehört hatten. Den tüchtigen Schauspieler Christian Reinhardt verlor die Bühne schon im nächsten Jahre wieder: er wurde am 2. Mai 1799 in der Rolle des Kabardar in Kotschubes Indianern in England während der Vorstellung vom Schlag getroffen und starb zwischen den Kulissen. Mad. Reinhardt, die als 1. Liebhaberin engagiert und für tragische Rollen sehr begabt war, blieb bis Ostern 1800 in Breslau. Im Oktober 1804 kam sie mit ihrem 2. Gatten, Ludwig Brand, noch einmal ans Breslauer Theater, an dem sie jedoch nur ein halbes Jahr wirkte.

Herr Zimmermann, ein Anfänger, der aus Hannover, Herr Wieland, der von der Stenographischen Gesellschaft und Herr Roemer, der vom Herzogl. Hoftheater in Oels nach Breslau kam, konnten sich hier nur kurze Zeit behaupten.

Im Herbst 1798 trat Christoph Sigismund Gruener - auf Empfehlung oder gleichem Befehl des Grafen Moysa, wie er selbst angibt - als Tenorbuffo zum Breslauer Theater. Sein schauspielerisches Talent war durchaus unbedeutend. "Die unerträgliche Importunanz, mit der er eintritt und jeden sich aufdrängt, läßt uns glauben, daß er sich einen gemachten Mann und großen Schauspieler glaubt, und doch ist er in jedem Betracht so wenig als nur immer möglich" urteilt Reiba in seiner "Galerie von Teutschen Schauspielern" mit vollem Rechte. Alle die so günstigen Urteile, die in Büchern, Zeitschriften und Almanachen jener Zeit über ihn abgegeben worden, stammen aus Grueners eigener Feder, der sehr

viel unter angenommenen Namen, vor allem unter dem Pseudonym Christoph Freihold schrieb. Im September 1801 verließ Orucner das Breslauer Theater, um an das Mannheimer überzugehen, nach seiner Angabe, weil der Direktor Struit ihm in einer langen Abhandlung klargelagt hatte, wie er spielen müsse, um weiter in Breslau spielen zu dürfen, und weil ihm zu gleich eine Verringerung seiner Gage in Aussicht gestellt wurde.

Als Heinrich seinen Rechenschaftsbericht "an das Breslauer Publikum über die Verwaltung des hiesigen Theaters im Jahre 1798" ablegte, bestand das Personal der Bühne aus 19 Schauspielern und 11 Schauspielerinnen, von denen 8 Herren und 3 Frauen neu eingetretten waren. Erste-klassige Kräfte waren unter denselben nicht vorhanden; am meisten zeichnete sich noch der alte Scholz und Mad. Diestel, eine treffliche Sängerin, die am 20. November 1801 starb, sowie Mad. Reinhardt aus.

Mine sehr glückliche Erwerbung machte die Bühne 1799 an Sophie Stollmers. Ihre Gestalt, ihre Jugend und der glückliche Geist, komische Charaktere und Morante zu fassen, dazu eine recht angenehme Stimme machten sie sehr schnell zum Lieblinge des Publikums, das, wie wir schon sahen (Ann. 55), dem Direktor Struit die heftigsten Vorwürfe machte, als er sie 1801 nach den Theatergesetzen wegen "bewiesener unsittlicher Aufführung" entließ. Mad. Stollmers wendete sich darauf nach Hamburg, wo sie sich 1804 in 2. Ehe mit dem Schauspieler und Baritonisten Friedrich Schroeder vermählte. Am Hamburger Theater, das sie erst 1813 verließ, entwickelte sie sich zur größten deutschen Tragödin jener Zeit. Als 1820 und 1824 Sophie Schroeder als Hofburgschauspielerin 2 große Gastspielzyklen an der Breslauer Bühne gab, die sie ungefähr 20 Jahre vorher schimpflich hatte verlassen müssen, wurde es dem Publikum so recht klar, wie leichtsinnig man 1801 dieser so hoch talentierten Künstlerin den Laufpaß gegeben hatte.

An August Christian Leisering, der aus Weimar, wo er Schillers Liebling gewesen war, schuldenhalber hatte flüchten müssen, gewann die Breslauer Bühne einen glänzenden Tenoristen und jugendlichen Liebhaber. Ostern 1803 verließ Leisering das Theater zu Breslau, um bald darauf eine nicht näher genannte Gräfin als altchlesischer Familie zu heiraten.

Auch Mlle. Cassini, die ebenfalls 1799 engagiert wurde, war eine treffliche Schauspielerin vor allem im Lustspiele. 1802 mußte sie indessen die Breslauer Bühne verlassen, da es ihr wegen zu einem Duell zwischen dem Grafen Bronnikowski und einem Herrn von Haag gekommen war (Ann. 56).

1799 trat ferner Gottlieb Karl Schaffner mit seiner Frau und 1 Töchtern zur Breslauer Bühne. Schaffner war bis zu seinem Tode (1814) in Bedienten- und Karikaturrollen beschäftigt; seine Gattin starb 1804 als Mitglied des Breslauer Theaters. Annie Schaffner, die älteste Tochter, verließ 1809 die Bühne, um Louis Albertoni, den 1. Kammerdiener des Prinzen Jérôme, zu heiraten. Friedrike, von Wolfgang Menzel eine kadonnenhafte Schönheit genannt, entwickelte sich in den Jahren ihres Breslauer Aufenthaltes zu einer hervorragenden Schauspielerin in gefühlvollen tragischen Rollen; ihr Spiel zeichnete sich durch Innigkeit, Wahrheit und Hingebung aus; die Vorzüge ihrer Gestalt, ihre volltönende Sprache, ihre Weiblichkeit machten sie zu einem Lieblinge des Breslauer Publikums. Am 27. September 1809 vermählte sie sich mit Ludwig DeVrient; mit ihm ging sie Ostern 1815 ans Berliner Hoftheater über. Nachdem DeVrient sich 1819 von ihr getrennt hatte, heiratete sie den Schauspieler Komitach, die 3. Tochter, Charlotte, die sich am 18. Januar 1811 mit Joh. Kalles, nach dessen Tode am 5. Juli 1812 mit dem Breslauer Schauspieler Klengel vermählte, scheint wenig Beifall gefunden zu haben. Heinrich von Jordan, der sie 1813 in Mannheim spielen sah, berichtet in einem Briefe vom 24. Dezember 1813, daß sie sich noch mehr zu ihrem Nachtheile verändert habe. Weit mehr schauspielerisches Talent als sie besaß ihre jüngste Schwester, Albertine, eine auffallend schöne, wohlkante Erscheinung, mit deren Ausbildung sich Mad. Mendelschmidt viel Mühe gab. Sie ist eine jugendliche Holzeis. Von ihr erzählt dieser uns in seinen 40 Jahren.

Endlich wurde 1799 noch der dnrkölnische Kammeränger Friedrie Christian Müller gewonnen, der besonders in Vaterrollen im Schauspiel und in Tenor- und Baritonrollen in der Oper Verwendung fand; er blieb bis Ostern 1811 am Breslauer Theater.

Die übrigen neuengagierten Mitglieder: Hr. Stollmers, Hr. Dearing und Mad. Delley haben nur untergeordnete Bedeutung.

Auch 1800 machte die Bühne eine sehr glücklichewerbung und zwar an dem Ehepaar Julius. Reinhold Friedrich Julius (eigentlich von Kleist von dem Tieck in seinen dramatischen Blättern mit der größten Anerkennung spricht, spielte hier 1. Liebhaber- und Charakterrollen, seine Gattin erste tragische Liebhaberinnen und junge muntere Frauen im Schauspiel. Er blieb bis Juni 1812 an der Breslauer Bühne, worauf er in eins der neugebildeten Freikorps eintrat. Nachdem er mit Auszeichnung an den Befreiungskriegen teilgenommen hatte, ging er ans Prendner Hoftheater, an dem er bis zu seiner Pensionierung (1838) verblieb. Seine Gattin verließ mit ihm zugleich die Bühne und starb im folgenden Jahre am abzehrenden Fieber.

Mad. Osten, wurde 1800 an die Stelle der Mad. Reinhardt von Hamburg berufen; sie wirkte bis 1810 am Breslauer Theater und entwickelte sich hier zu einer trefflichen Darstellerin im Mutterfache.

Unter den 1801 engagierten Künstlern verdienen vor allem das Ehepaar Schueler und Mad. Fleischer erwähnt zu werden. Carl Philipp August Schueler, der Bruder der Mendel-Schütz, dessen Vater (Ann. 57) Mitglied der Kammerschauspieler-Gesellschaft gewesen war, kam mit seiner Gattin vom Wiener Hoftheater nach Breslau; sein außerordentliches Talent, sein unermüdlicher künstlerischer Eifer, seine große Gewandtheit machten ihn zu einem der ersten Künstler der deutschen Bühne. An seiner Gattin gewann der ~~Bräutigam~~ das Breslauer Theater eine ganz hervorragende 1. Sängerin, die sehr bald der erklärte Liebling des Publikums wurde. "Ich kenne keine Sängerin", schreibt der Rezensent der Leipziger musikalischen Zeitung "die dem Ohr so einschmeichelnde und dem Gefühl so bleibende Eindrücke gäbe als Mad. Schueler". Aus ganz richtigen Gründen mit der Direktion in Differenzen geraten (Ann. 58), verließten beide 1808 einem Ruf Königs Jeromes nach Cassel Folge, wo Schueler jedoch schon im nächsten Jahre starb. Die Witwe wurde als Sängerin bei der königlichen Kapelle angestellt; später heiratete sie den Baron von Biedenfeld, mit dem sie 1829 - 33 wieder in Breslau lebte. Hier trat sie zeitweise, als Biedenfeld die Direktion des Theaters führte, noch als Sängerin auf.

Durch Mad. Fleischer, die Tochter des bekannten Komponisten Miller die sich durch eine kraftvolle Stimme von ungewöhnlicher und doch reiner Höhe auszeichnete, wurde das weibliche Operapersonal in glücklicher Weise vervollständigt; ~~es~~ es bestand nunmehr aus den Namen Voltheim, Mustel und Fleischer. Am 4. Juni 1804 heiratete sie den auch als Dichter bekannt gewordenen Kammersekretär Bürde; sie starb im Januar 1806.

In Mad. Genthmar wurde 1802 eine recht gute Vertreterin für das Fach der ersten Liebhaberinnen und Heldinnen im Schauspiel und für muntere Rollen in der Oper gefunden, wenn sie auch ihre Vorgängerin, Mad. S.ollmers, nicht erreichen konnte. Ihr Gatte, mit dem sie vom Hainhoferischen Theater nach Breslau kam, übernahm erste komische und ernste Baßrollen in der Oper, Vater und Pedanten im Schauspiel (Ann. 59), ohne es zu größerer Bedeutung zu bringen. Ende Juli 1808 verließen beide die Breslauer Bühne.

Carl Ludwig Kaibel, der ebenfalls 1802 engagiert wurde, entwickelte sich in Breslau vom jungen Anfänger zu einem sehr bedeutenden Künstler von außerordentlicher Vielseitigkeit. "Kann 3 Schauspieler werden hinreichen ihn zu ersetzen" schrieb Carl Schall (Ann. 60), als Kaibel 1808 zum größten Bedauern des Breslauer Publikums an die Bühne seiner Vaterstadt Mannheim überging.

Endlich gewann das Breslauer Theater 1802 noch an Carl Schwarz einen trefflichen Heldenspieler, der sich vor allem als Wallenstein und Wilhelm Tell größten Beifall erwarb. Schwarz blieb bis Ostern 1809 in Breslau, ging von hier auf 4 Jahre nach Stuttgart und war dann bis zu seinem Tode im Jahre 1838 ein sehr beliebtes Mitglied des Burgtheaters in Wien.

Er den in den Jahren 1803 - 1808 Neugewagierten verdienen nur wenige der Erwähnung; so die Familie Raeder, die 1803 an die Breslauer Bühne kam. Der alte Raeder spielte komische Väter und Eizern, seine Gattin Amalie rüstet Julius von Voss (Ann. 61) als eine Meisterin im komischen Fache, die an Vielseitigkeit mit Mile. Doebbelin in Berlin wett-eigern könne. Carl Raeder, ihr Sohn, gewann als Tenorist den Beifall des Publikums; er heiratete am 24. April 1809 Florentine Galdner, die in dessen mehr durch ihre äußeren Reize als durch ihr Spiel das Publikum fesselte. Der Altare Raeder verließ 1811 das Breslauer Theater, während

seine Frau noch bis 1815 an demselben Verblieb. Ihr Sohn Carl ging mit seiner Gattin 1811 nach Hamburg, trat 1813 wieder zur Breslauer Bühne und blieb an dieser bis September 1815.

An Julius Müller (Ann. 62), der 1804 vom Schleswigischen Hoftheater kam und 1808 nach Wien abging, erwarb das Breslauer Theater einen trefflichen Tenoristen.

Der wichtige Baritonist Franz Brand aus Kaschel war nur während des Sommers 1808 in Breslau tätig.

Auch Carl Mayer, der auf Ifflands Empfehlung aus Magdeburg berufen wurde, und der in 1. Liebhaber- und Charakterrollen ein glänzendes Talent bewies, blieb nur ein Jahr am Breslauer Theater; er entwich im März 1808 mit Verletzung seines Kontraktes und unter Hinterlassung beträchtlicher Schulden. Corradini, als 1. Liebhaber und 2. Tenorist von April 1805 - September 1809 in Breslau beschäftigt, war ein durchaus mittelmäßiger Schauspieler. Das Gleiche gilt von Rathje, der von September 1808 bis Dezember 1823 hier Väter, Bediente und Hilfsrollen, auch Baßrollen in der Oper spielte. Seine Gattin, eine geb. Gräfin Lodron (Ann. 63), war 1806 - 1818 als Sängerin im Chor angestellt.

An Mad. Müller, die auf O.M.V. Webers Antrag im Mai 1805 engagiert wurde, und die die Rollen der im gleichen Jahre abgezogenen Mad. Veltheim übernahm, machte man eine sehr glückliche Erwerbung. Ihr Gatte, mit dem sie aus Weimar kam, ist Joh. Michael Müller, dem wir oben als Webers Nachfolger kennen gelernt haben. Im Januar 1808 gingen beide nach Stuttgart ab.

Auch die Sängerin Annelie Steck, geb. Mainzer, eine Schillerin Righini, die 1807 vom Stettiner zum Breslauer Theater kam, das sie schon 2 1808 wieder verließ, fand hier rauschenden Beifall.

Das Ehepaar Noehner hingegen, im Mai 1806 angestellt, verließ ein knappes Jahr später, ohne jedes Bedauern von Seiten des Publikums, das Breslauer Theater.

An Herrn Thürmagel endlich gewann die Bühne einen sehr talentierten Anfänger, der sich in den Jahren seines Breslauer Aufenthaltes - er kam im April 1808 aus Mannheim und kehrte 1811 wieder dorthin zurück - ganz Vortzöglich entwickelte.

Als Hofrat Fischer, wegen seiner Unfähigkeit von Schall gestürzt, im Dezember 1808 die Direktion niederlegte, zählte das Personal 12 weibliche und 17 männliche Mitglieder von fast durchweg recht mittelmäßiger Begabung. Unter den Sängern war allein Mad. Koehl im Stande, bedeutende Rollen mit Erfolg zu übernehmen, denn Caroline und Henriette Benda, Friederike und Charlotte Schaffner waren noch Anfängerinnen. Mad. Koehl, die mit ihrem Gatten, einem unbedeutenden Schauspieler, im Mai 1808 vom Dresdener Theater gekommen war, erwarb sich, wenn sie auch als Darstellerin unbedeutend war, durch ihren ausgezeichneten Gesang stets den Beifall des Publikums.

Für die Besetzung der männlichen Opernpartien standen mehr Kräfte zur Verfügung: Die Tenoristen Raeder (Sohn) und Müller, der Baritonist Blanchard und der Bassist Neugebauer; auch Koehl und Thürmagel wurden in der Oper beschäftigt.

Die einzige gute Schauspielerin war Mad. Julius, allenfalls wären noch Mad. Raeder und Mad. Scholz zu nennen.

Unter den Schauspielern sind besonders H. Fr. Julius, Carl Schwarz, Thürmagel und der alte Scholz hervorzuheben.

In den ersten Wochen der Streitschen Direktion gewann das Breslauer Theater in Ludwig DeVrient (Ann. 64), der am 9. Februar 1809 (Ann. 65) als Franz Moor debütierte, einen Künstler, der sich während seines hiesigen Aufenthaltes zum größten deutschen Schauspieler entwickelte. "Sein Stern sollte sich schnell hell und immer heller erheben. Das überspannte Kind, das mit seinem Willen im Leben niemand wehe getan als sich selbst, der an seine Kunst ganz hingeebene Bringer so erschütternder und entzückender Metaroffenbarungen, mit einem von Jahrzehnt zu Jahrzehnt wachsenden Ruhm, einen Verklärungsglanz gewannen, wie noch kaum der Ruf irgend eines anderen Schauspielers (Ann. 66).

Ludwig DeVrient, am 15. Dezember 1784 als jüngster Sohn eines angesehenen Kaufmanns in Berlin geboren, hatte nach wildbewegten Jugendjahren am 18. Mai 1804 (Ann. 67) in Gern bei der Langscheschen Gesellschaft (Ann. 68) die Bühne betreten. Hier entwickelte sich das Talent DeVrient, nachdem sein Landmann Julius Weidner ihn Veranlaßt hatte, das Liebhaberfach, für das er nicht die geringste Veranlagung zeigte, aufzugeben.

ben und Charakterrollen zu übernehmen, mit überraschender Schnelligkeit Boscann, der Direktor des Dessauer Hoftheaters, wurde aufmerksam auf ihn und gewann ihn 1805 für seine Bühne.

In Dessau konnte sich DeVrient bald größeren Aufgaben, wie der Darstellung des Geizigen, Franz Moors, Wurns und ähnlicher Charaktere widmen. Er gab sich die redlichste Mühe, sich von seinen Vorbildern Fleck, Iffland und Ochseneimer unabhängig zu machen; doch zerrüttete ihn ständig der Zweifel, ob er wirklich zum Bühnenkünstler berufen, ob sein Streben nicht verfehlt und nur Selbsttäuschung sei. Dem Schriftsteller Funck (Ann. 69), der ihn immer wieder mahnte, der Künstlerlaufbahn treu zu bleiben, gebührt das Verdienst, DeVrient der Bühne, die er, um seines Vaters Verzeihung zu erlangen, verlassen wollte, erhalten zu haben. Im Winter 1806 auf 1807 und in den beiden folgenden Wintern spielte DeVrient in Leipzig, wohin Direktor Boscann mit seiner Truppe vom Leipziger Stadtrat berufen war. Hier wurde zwischen DeVrient und Heinrich Anschütz, der als Statist bei den Aufführungen mitwirkte, ein Freundschaftsbund geschlossen, der bis zu DeVrients Tode dauern sollte.

1807 verheiratete sich DeVrient mit der Tochter des Musikdirektors Neefe, die eine unbedeutende Schauspielerin aber treffliche Hausfrau war; auch legte er seinen Schauspielernamen Herzberg, den er seit seinem 1. Debut in Gera geführt hatte, ab und nahm wieder seinen eigentlichen Namen an.

Durch die Geburt seiner einzigen Tochter verlor er jedoch schon im nächsten Jahre die junge Gattin, und die Hoffnung seiner Freunde, daß eine glückliche Ehe ihn aus seiner ältlichen Zerrissenheit, aus seinem regellosen Leben herausreißen würde, wurde damit zerstört. Das Kneipen in den Weinstuben, das alte aufreibende Leben, das ihn allzufrüh ins Grab bringen sollte, begann von neuem, und seine Schuldenlast stieg immer höher. Da er bei dem geringen Gehalte, das er bei Boscann erhielt, nicht hoffen konnte, je seine Schulden bezahlen zu können, faßte er den verzweifelten Entschluß, Leipzig heimlich zu verlassen. Bei seinem ersten Versuche wurde er allerdings in Dresden verhaftet und zur Rückkehr nach Leipzig gezwungen. Der zweite Versuch hingegen glückte; unangefochten kam er nach Breslau, wohin er durch den Leipziger Dichter Mahlmann (Ann. 70) empfohlen war, und hier trat er - wie schon erwähnt - am 9. Februar 1809 als Franz Moor zum 1. Male auf.

Diese Rolle, mit der er 1815 auch in Berlin debütierte, ist eine der glänzendsten Schöpfungen des großen Künstlers. Bis dahin hatte Ifflands Darstellung des Franz Moor (Ann. 71), der ihn als häßlich klebrigen Bösewicht und trockenen Schleicher mit spärlichem Haar, matten Augen und welken Lippen spielte, für die höchste gegolten. DeVrient aber gab einen stolzen teuflischen Übermenschen mit feurigem Blicke, der unter buschigen Brauen wie aus den Augen eines wilden Tieres flackerte, mit einem unheimlichen, boshaften Lachen um die herabgezogenen Mundwinkel, mit düster gerunzelter Stirn und aufgesträubtem Haar.

Welchen Beifall DeVrient bei seinem Debut in Breslau fand, das zeigt u. a. ein Korrespondenzartikel in der damals sehr angesehenen Zeitung für die elegante Welt: "Herr DeVrient hat in seinen Debüts außerordentlich gefallen. Sie zeugten von seinem Talente, das ein blühendes Genie belebt. Er trat als Franz Moor, den er genialisch ausführte, zuerst auf, ward hervorgehoben und nach einigen Tagen wurde das Stück wieder verlangt. Als Komiker zeigte er in den Rollen des Haifisch, des Grafen Balken, des Possart, des Rust in den Rifersüchtigen, eine interessante Vielseitigkeit, die durch das Eigentümliche, das er in jeder Rolle neu enthüllte, immer neuen, überraschenden Genuß gewährte. Er erinerte, ohne im mindesten ein Nachahmer zu sein, durch die Feinheit seines Spiels an Iffland. Das ist das Treffliche an ihm, daß jede Darstellung, die er leistete, Klarheit und Feuer eines schönen Geistes offenbarte."

Kaum hatte DeVrient einige Male in Breslau gespielt, so war er der Liebling des Publikums; seine Leistungen gefielen außerordentlich, und das Theater war gefüllt, so oft er auftrat. Der entzückende Beifall den er fand, eröffnete ihm das weiteste Gebiet der verschiedenen Rollenfüßer. Den König Lear wie den Schewe in Cumberland, den Juden, Rochus Pumpnickel und Shylock, Molières Geizigen wie den verhungerten Schneider Fips in der gefährlichen Nachbarschaft spielte er mit gleicher Meisterschaft. Das Außerordentliche, Entsetzliche, Grauenregende,

das Bizarre und Mäherliche war sein eigentliches Gebiet. Hier diente sein sprödes Organ mit der erstaunlichsten Niedrigkeit den mannigfachen Stimmveränderungen, seine schwächliche Gestalt vermochte sich in hundert verschiedene Figuren zu verwandeln, das längliche Gesicht mit den etwas schlaffen Wangen, der krummen spitzen Nase, verwandelte sich nicht nur für jede Rolle, nein, von einer Miene zur anderen im wunderbarsten fliegenden Muskelspiele. Das große feurige Auge, schwarz, wie sein reiches weiches Haar, sein unaussprechlich ausdrucksvoller Mund, konnte erschreckende Blitze der wildesten Leidenschaft, des grimmigsten Hasses schleudern, aber auch mit der lebenswürdigsten Schalkheit freundlich anziehen. (Anm. 71a) In den eigentlich komischen Charakterrollen, in Rollen, wo das Komische manchmal nur ganz leise durchfließt und sich mit dem Mührenden und anderen Elementen mannigfach verbindet, war er ein unvergleichlicher Meister. Als Darsteller possenhafter, niedrig-komischer Rollen hingegen war er nicht besonders glücklich; der Mangel eines gewissen gerätlichen Humors veranlaßte ihn oft zur Übertreibung. Zu den meisten tragischen Heldenrollen fehlte ihm Anmut, Adel und Flüssigkeit der Rede. Auch war es ihm nicht vergönnt, ideale Menschen im reinsten Thermaße darzustellen; die schöne Form stand ihm nicht zu Gebote. In die Welt Goethes und Schillers hat DeVrients Genius daher nie den Weg gefunden, wenn auch Franz Moor eine seiner glänzensten Schöpfungen war; als Interpret Shakespearescher Gestalten hingegen hat ihn kein Schauspieler jemals übertroffen. "Sein Spiel war", wie Klingemann erwähnte "dem, was man Theaterspiel nennt, ganz und gar ent-rückt, sodaß alles andere dagegen nur gemacht schien und selbst Ifflands Darstellung wie ein Schatten in der Erinnerung verdunstete." DeVrient spielte die vom Dichter gezeichneten Gestalten nicht, er lebte sie und dichtete sie fort. "Er erblickte wie im Geiste die in Furcht, Schrecken und Graus erstarrten Gesichter der Zuschauer und fühlte dann das Entsetzliche, es darstellend, selbst einkalt seine Adern durchrinnen. In diesen Schauern aber erwachte ein höherer Geist in ihm, gestaltet wie die Person dieser Rolle, und diese, nicht er, spielte dann weiter (Anm. 72). "Da er das Geschick des Dargestellten mit solcher Stärke als sein eigenes empfand, griffen ihn die großen Rollen auch aufs furchtbarste an. Caroline Bauer erzählt eine Szene, wie er nach seinem Todeskampfe als Sekretär in Roberts "Macht der Verhältnisse" in eine tiefe Ohnmacht gefallen und, mühsam wieder erweckt, mit wehmütigen stillen Mäheln gesagt habe: "Ich dachte, ich sei wirklich gestorben." Den Lear, der ihm besonders mitnahm, konnte er meist nur mit Aufbietung aller Kräfte zu Ende spielen. Wie oft erlag, besonders in den Jahren seines Berliner Aufenthaltes, sein zerrütteter Leib, sein fieberhaft erregter Geist dieser Riesenaufgabe, wie oft mußte die Vorstellung nach dem wilden Leidenschaftsausbrüche im 2. Akte abgebrochen werden, weil DeVrient von Krämpfen befallen wurde! (Anm. 73).

Dafür war aber auch DeVrients Lear eine einzige, die wieder erreichte Glanzschöpfung. Der große Schroeder hatte in seiner Darstellung des Lear aufs schärfste den Gegensatz zwischen dem mächtigen, stolzen Könige der ersten und dem gebrochenen Manne der letzten Akte herausgearbeitet und den Zuschauer dadurch besonders erschüttert. Fleck, in dessen Natur es lag, alles zu Vereiteln, erschien während des ganzen Stückes mit aller Majestät; der Wohlklang seiner Stimme, die Genialität seines Spieles zogen unwiderstehlich an; er gab den Lear poetischer, wenn auch nicht wahrer als Schroeder. Iffland stellte den Schmerz über die krankenden Erfahrungen noch erschütternder dar; der Kampf der Vaterliebe mit dem Verletzten Selbstgefühl wurde in den feinsten Nuancen sichtbar. Aber während Fleck und Schroeder sich allein von ihrem Genie leiten ließen, traten bei Ifflands Spiel Absicht und Studium zu deutlich hervor. Im Gegensatz zu Schroeder, Fleck und Iffland stellte DeVrient den Lear als alten Schwachen Mann dar, in dessen feigen Augen freilich noch alle Spuren von Sinnlichkeit, Zorn und großer Leidenschaft sich erkennen ließen. Wenn er seinen Fluch gegen die undankbaren Töchter schleuderte, wenn er im Wahnsinn in der Heide umherirrte, vom Sturme der Elemente kraftlos hin- und hergetrieben, schien er unter dem Drucke dämonischer Offenbarungen zu stehen; raffte er sich dann noch einmal zum Bewußtsein seiner königlichen Macht auf, so wuchs er plötzlich um einen Kopf in die Höhe; seine Brust weitete, seine Glieder stülpten sich, und in jugendlichem Feuer blitzten seine Augen. Am rührendsten war er im letzten Akte, wenn er mit dem Ausdruck tiefsten

Gelebensschmerz und Verzehrender Muth in den milden, edlen Zügen Vor der verstorbenen Tochter niedersank.

Dem Juden Thylogk endlich Verlieh er über des Dichters Absicht hinaus Lwigkeitszüge. Statt eines komischen Intriganten, wie Iffland ihm gespielt hatte, gab er den kraftvollen, in Massen und Handeln gleich gewaltigen Repräsentanten seiner Klasse, eine Gestalt von biblischer Größe.

In den 6 Jahren des Breslauer Aufenthaltes entfaltete sich die ganze Fülle von DeVrients Genialität in ungehörter Ausdehnung; hier stand er auf dem Gipfel seiner künstlerischen Laufbahn, hier legte er den Grund zu seinem unvergänglichen Ruhme.

In Breslau aber überschritt er auch schon den Höhepunkt seiner Gestaltungskraft, indem er - wie früher in Dessau und Leipzig - die Nächte in Weinhäusern mit tollen, übermühtigen Genossen zubrachte, wodurch er sich körperlich zu Grunde richtete, da kam so weit, daß er, um wirksam spielen zu können, vor, ja während der Vorstellung, reichlich Alkohol zu sich nehmen mußte.

Ein geregeltes Familienleben beugte ihm nicht, und seine 2. Ehe mit Friederike Schaffner, die er am 27. September 1809 zum Teil wohl aus Gutmüthigkeit heiratete, weil es ihr am Breslauer Theater nicht gut erging (Ann. 74), war daher höchst unglücklich.

Am 19. März 1816 trat er als Thylogk zum letzten Male in Breslau auf (Ann. 75); alle Versuche, ihm an die hiesige Bühne zu fesseln, waren gescheitert. (Ann. 76)

Am 1. April desselben Jahres debütierte er als Franz Moor am Berliner Schauspielhaus; Iffland der alle Gesuche DeVrients um ein Gastspiel in Berlin aus künstlerischer Eifersucht stets abgelehnt hatte, hatte kurz vor seinem Tode dafür gesorgt, daß Jener, dessen ganze Bedeutung er in Breslau kennen gelernt, sein Nachfolger als Schauspieler würde. (Ann. 77). Nur einmal noch (im Jahre 1826) kam DeVrient zu einem kurzen Gastspiele nach Breslau.

1819 trennte sich DeVrient - aus Abneigung gegen den Zwang häuslichen Lebens - von seiner 2. Gattin, die später den Schauspieler Komitsh heiratete.

1825 verheirathete er sich noch einmal und zwar mit der Tochter einer Tänzerin, Auguste Brundes, die zum Schauspieler übertreten wollte. Mit dieser Ehe indessen raubte er sich den letzten Rest häuslichen Behagens; denn sein Haus wurde ihm nun Verhaß, und er schloß sich der Abhängigkeit, in die er geraten war. Immer häufiger wurde er in den folgenden Jahren von Krankheit geplagt; nur ganz selten gelang es ihm noch, eine Rolle mit der alten Meisterschaft zu spielen. Noch nicht fünfzigjährig schied er am 30. Dezember 1832 aus dem Leben.

Streit verbesserte sein Personal, für das er gleich nach der Übernahme der Direktion in Ludwig DeVrient einen Künstler allerersten Ranges gewonnen hatte, in den 4 Jahren seiner Bühnenleitung durch noch manche sehr glückliche Erwerbung. So traten 1809 Becker, Nagel, Neumann und Mad. Unzelmann, 1811 Kühne und Frau, Leo, Hollberg und Mlle. Jaszinska, 1812 Lortzing, Ringelhardt und Toepfer zum Breslauer Theater über. Von den Veränderungen des Operpersonals wird später die Rede sein.

Der Schauspieler Heinrich Becker, dessen eigentlicher Name von Blumenthal lautet, kam vom Theater in Weimar, wo er lange Jahre Goethes Liebling gewesen; er war ein geistvoller, denkender Künstler und sehr interessanter Komiker. Ende Juni 1809 übernahm er die Regie, die er schon in Weimar geführt hatte. Ostern 1811 verließ er mit seiner 3. Gattin (Ann. 78) die Breslauer Bühne und ging zu Schroeder nach Hamburg.

Nagel, der vom Nationaltheater in Magdeburg kam, blieb in Breslau bis Ostern 1811. Er war dann zwei Jahre in Karlsruhe und drei Jahre als Regisseur in Darmstadt beschäftigt, worauf er wieder nach Breslau zurückkehrte. (im Mai 1818). Hier übernahm er die Regie, trat aber auch im Schauspieler auf und leistete als Heldenvater und in ähnlichen Rollen trotz seiner nicht grade bedeutenden Darstellungsgabe, trotz seiner wenig gediegenen künstlerischen Ausbildung dank seines sehr glücklichen Naturreichthums manches Gute. Im Oktober 1820 - nicht wie Anschütz irrthümlich angibt 1817 (Ann. 80) - verließ er das Theater gänzlich und siedelte nach Wurnbrunn über, um dort als Arzt (Ann. 79) zu praktizieren.

Karl Neumann begann in Breslau seine theatralische Laufbahn. Eine hübsche Figur, ein angenehmes Organ, Gefühl und freie Lebendigkeit zeichneten ihn aus. 1811 ging er nach Karlsruhe, wo er 1816 Amalie Mor-

stadt, die spätere Maltzinger, eine der größten Bühnenkünstlerinnen, heiratete (Ann. 81.)

Mad. Unzelmann, deren Geburtsnamen Peterallie Goethe in Silie umgewandelt hatte, die Gattin des großen Komikers Karl Unzelmann und Schwiegertochter der Bethmann-Unzelmann, kam wie Becker im Herbst 1809 von Weimar ans Breslauer Theater. Goethe hat ihr, freilich ohne ihren Namen zu nennen, in seinem Aufsatz: "Über das deutsche Theater" mit folgenden Worten ein Denkmal errichtet: "Die Laune des Verliebten wurde im März 1805 aufs Theater gebracht, eben als diese kleine Produktion 40 Jahre alt war. Eine unserer heiteren und angenehmen Schauspielerinnen (Ann. 82), die sich nach Breslau begab, brachte das Stück auf das dortige Theater. Ein geistreicher Mann ergriff den Sinn des Charakters und verfaßte einige Stücke dieser Individualität zu Liebe." Mit dem geistreichen Manne meint Goethe den schon mehrfach erwähnten später noch näher zu bewandelnden Carl Schall, der zu Mad. Unzelmann längere Zeit in einem stadtbekannten, anscheinend aber platonischen Verhältnisse stand (Ann. 83). Mad. Unzelmann hatte in Weimar eine gute Schule durchgemacht, doch war ihr Spiel - vor allem in tragischen Rollen - zu sehr maniert und zu schulmäßig.

In Breslau spielte sie erste Liebhaberinnen im Lustspiel, Sou-bretten, auch einige Partien im tragischen Fache und in der Oper. In naiven, schmerzlichen und sentimentalen Rollen fand sie den meisten Beifall; so nennt der junge Eichendorff in seinem Tagebuch ihr Spiel als "Agie nimalisch" (Ann. 84). Mit ihrer Tochter Karoline Unzelmann, die schon früher in Kinderrollen hier beschäftigt, 1815 fest angestellt wurde, verließ sie Ende 1823 Breslau, um in den Vorband des Berliner Hoftheater zu treten.

Herr und Mad. Kühne, ein treffliches Künstlerpaar von vielseitigen Talenten, kamen Ostern 1811 vom Hamburger Theater, wohin sie Ostern 1814 zurückkehrte; Johann Reinhold Kühne - sein eigentlicher Name ist von Lenz, und er ist ein Neffe des bekannten Dichters I. M. R. Lenz - spielte edle und komische Väter, Helden- und Charakterrollen (Ann. 85). 1812 - 13 führte er außerdem die Regie. F. L. W. Meyer, der Biograph Schroeders, nennt ihn einen dankenden, der Kunsterei abholden Künstler (Ann. 86). Schall rühmt besonders seine von aller Übertreibung freie, charakteristische Komik (Ann. 86). Seine Gattin Luise, geb. Cassini, die, wie wir oben gesehen haben, schon 1799 - 1802 dem Breslauer Theater angehörte, spielte untern und tragische Liebhaberinnen sowie Charakterrollen. Ludw. Klingemann nennt sie eine der ersten Zierden des deutschen Theaters (Ann. 87), und auch F. L. W. Meyer (Ann. 88) und Julius v. Voß (Ann. 89) fällen über sie ein außerordentlich günstiges Urteil.

Carl Friedrich Leo, ein genialer Künstler, den Ludwig DeVrient als seinen gefährlichsten Rivalen bezeichnet hat, blieb nur ganz kurze Zeit in Breslau.

Hollberg wurde für das Fach der untern Liebhaber und komischen Bedienten verpflichtet; auch sang er komische Tenorpartien in der Oper. Im April 1813 verließ er Breslau, anscheinend heimlich und unter Bruch seines Kontraktes.

Mlle. Elisabeth Jazinska betrat hier im Januar 1811 zum 1. Male eine öffentliche Bühne. Sie vermählte sich am 3. Oktober des gleichen Jahres mit dem Schauspieler Mevius, der im November 1809 als junger Anfänger engagiert worden war. Sie spielte Liebhaberinnen; er machte im Liebhaberfache sehr gute Fortschritte. Ostern 1813 verließ Mevius das Breslauer Theater, auf dem seine Gattin schon im Juni 1812 zum letzten Male aufgetreten war.

Auch Johann Gottlieb Lortzing betrat in Breslau zum 1. Male eine öffentliche Bühne; da er dem Publikum nicht gefiel, wurde er schon nach einem halben Jahre verabschiedet. Seine Gattin war hier nicht engagiert, wiewohl diese Angabe häufig gemacht wird; ebenso wenig war sein Sohn, der berühmte Komponist Albert Lortzing, in Kinderrollen auf dem hiesigen Theater beschäftigt.

An Friedrich Sebald Ringelhardt (Ann. 90), der schon 1812 vom Theater in Danzig kam, machte die Breslauer Bühne eine glückliche Erwerbung. In lustigen, komischen Rollen erfreute er den Zuschauer durch seine gewöhnliche Laune und heitere Lebendigkeit der Darstellung, wenn er auch mitunter zu stark karikierte. Im höheren Drama bewies er fast stets ein ernstes, wohlbedachtes Studium seiner Rollen und ein tiefes Eindringen in deren Geist; doch war sein Spiel allzusehr maniert. Aus den Händen Kühnes übernahm er 1813 die Regie, die er bis zu sei-

nen Weggange von Breslau (Ostern 1816) führte. Auf seine Gattin, die auch in der Oper beschäftigt war, werden wir noch zu sprechen kommen. Über Karl Toepfer, der als junger Anfänger aus Gross Strahlitz kam, und der Ostern 1814 ans Theater in Brunn ging, sind aus den Jahren seines Breslauer Aufenthaltes nur spärliche Nachrichten erhalten (Ann. 21). Er war später lange Jahre ein äußerst angesehenes Mitglied des Hofburgtheaters und schuf sich endlich durch literarische Arbeiten einen sehr geachteten Namen.

Auch das Personal der Oper wurde unter Streits Direktion ganz bedeutend verbessert. Als Streit 1809 die Leitung der Breslauer Bühne übernahm, war es, wie wir oben sahen, recht schwach. Mad. Koehl war die einzige Sängerin von künstlerischer Bedeutung, und auch das mäßliche Opernpersonal, das aus Raeder, Müller, Blanchard und Kengebauer bestand, war bei weitem nicht ausreichend. Der erste Tenorist Raeder, der früher sehr gerühmt worden war, hatte seine gute Stimme fast ganz verloren; die anderen drei waren als Sänger ebenso wenig bedeutend wie Thümmel, die dem bisweilen Tenorpartien übertragen wurden.

In Mad. Becker, der Gattin des schon erwähnten (Ann. 92) Schauspielers und Regisseurs Heinrich Becker, gewann das Theater 1809 eine vorzügliche Sängerin, deren überaus wohlklingende, metallreine, selten hohe, sehr schön ausgebildete Stimme, deren treffliche Schule und ausgezeichnetes Spiel von Carl Schall außerordentlich gerühmt werden.

Im Herbst 1809 wurde Christian Wilhelm Haeser, ein vorzüglicher Bassist des Prager Theaters, in Breslau angestellt. Durch seinen Gesang zeichnete er sich ebenso sehr aus wie durch sein schauspielerisches Talent; vor allem wurden seine Koloraturen im italienischen Geschmack bewundert.

Auch mit dem Baßbuffo Wagner, der von 1809 - 1814 am Breslauer Theater wirkte, war das Publikum recht zufrieden.

Karl Fischer, ein junger Anfänger, fand in Breslau als Baritonist sein 1. Engagement. Auf DeVrients Rat trat er später zum Schauspieler über. Bis zu seinem Tode im Jahre 1836 blieb er der Breslauer Bühne treu; stets erfreute er sich des Beifalls des Publikums.

Für Mad. Koehl, die Ostern 1810 mit ihrem Gatten, einem unbedeutenden Schauspieler, an das Frankfurter Theater ging, fand man in Mlle. Josephine Killitschky eine sehr zufriedenstellende Nachfolgerin. Der Rezensent der allgemeinen musikalischen Zeitung nennt sie ein junges, recht vorteilhaft gebildetes, blühendes Mädchen mit einer sehr vollen, schönen, metallischen, wenn auch nicht grade umfangreichen Stimme, reiner Intonation und gutem Vortrage nach italienischer Manier. Sie heiratete sich im Januar 1812 mit dem Polizeirat Schulze, ging 1813 nach Berlin und war als Mad. Schulze - Killitschky achtzehn Jahre lang eine sehr gefeierte Sängerin am dortigen Hoftheater.

Auch an Caroline Rellstab, der Schwester des bekannten Kritikers und Schriftstellers Ludwig Rellstab, die siebzehnjährig 1810 als 1. Sängerin an die Stelle der nach Berlin abgegangenen Mad. Becker trat, machte das Breslauer Theater eine sehr glückliche Erwerbung. Wie wir schon sahen (Ann. 93), beschloß der Ausschuß der Aktionäre 1812, die Oper ganz abzuschaffen, da er hoffte, so die äußerst ungünstigen Kassenverhältnisse verbessern zu können. Die Rhode kraft seines Einflusses diesen Beschluß rückgängig machen konnte, hatten die besten Mitglieder des Opernpersonals bereits mit anderen Bühnen Engagementsverträge abgeschlossen und verliessen daher Ostern 1813 Breslau. Am schwersten fiel der Verlust des 1. Bassisten Haeser, der Sängerin Schulze-Killitschky und des Ehepaars Klengel ins Gewicht. Haeser ging mit seiner Gattin, die hier 2. Liebhaberinnen gespielt hatte, nach Wien; Klengel, der im März 1811 an die Stelle des nach Hamburg abgegangenen jüngeren Raeder getreten war, und der, wieviel er in Breslau zum 1. Male eine öffentliche Bühne betreten, hier sehr viel Beifall gefunden hatte, ging mit seiner Gattin Charlotte, geb. Schaffner, verwitwete Kalmes, nach Mannheim. Caroline Rellstab war schon im Februar 1813 der Bühne durch den Tod entzissen worden.

Infolge der großen Lücken, die der Abgang der bedeutendsten Sänger und Sängerinnen in das Opernpersonal gerissen hatte, infolge der Unmöglichkeit, die Hauptpartien in den einzelnen Opern zu besetzen, fanden während des Sommers 1813 überhaupt keine Opernaufführungen statt.

Ganz allmählich glückte es der Direktion und dem Eifer des Musikdirektors Bierey, das Opernpersonal zu vervollständigen; am Ende des Jahres 1814 befand es sich wieder auf einer so achtbaren Höhe, daß die

Oper "den interessantesten Teil des Breslauer Theaters" bildete. l. Sängerin war zu dieser Zeit Caroline Willmann, die Tochter der berühmten Galvani. Mit 17 Jahren war sie im Juli 1814 vom Pesther Theater kommend in Breslau als Primadonna engagiert worden, wo sie durch die reine glänzende Höhe ihrer freilich schwachen Stimme, durch ihre vorzügliche künstlerische Bildung, ihre Jugend, ihr überaus anmutiges Spiel besonders in naiven und sartrührenden Rollen eine ungewöhnliche Wirkung erzielte. Im Februar 1816 wurde sie durch Krankheit gezwungen, ihrer Verheißungsvollen Laufbahn zu entsagen.

Vor Anstellung der Mlle. Willmann hatte Mlle. Victorine Weyrauch, die Ostern 1814 vom Grazer Theater gekommen war, die ersten Opernpartien gesungen. Sie hatte jedoch die großen Hoffnungen, die man auf sie gesetzt hatte, nicht zu erfüllen versucht und beim Publikum nur eine laune Aufnahme gefunden. Als Schauspielerin war sie besonders im munteren Fach sehr brauchbar, während in ernsten Rollen ihr Spiel allzu geziert war. Trotz des Engagements von Caroline Willmann blieb sie bis Ostern 1816 an der Breslauer Bühne; seit 10. Oktober 1814 war sie mit dem Schauspieler und Regisseur Ringelhardt verheiratet.

Ihre Vorgängerin, Mlle. Schmidt, eine Schillerin Righinis, im Oktober 1813 als Primadonna angestellt, war nur ein halbes Jahr in Breslau geblieben. Ihre nicht unangenehme, aber allzu kleine und schwache Stimme und ihr seelenloses Spiel hatten dem Publikum wenig gefallen.

Josephine Anschütz, die l. Gattin von Heinrich Anschütz, war seit August 1814 gleichfalls als l. Sängerin engagiert. Ihr voller, wohlklingender Messoopran wird allgemein gerühmt, wenn man ihre Art zu singen auch ein wenig veraltet fand.

Mlle. Hanni Kahl, die sich am 5. Mai 1818 mit dem Zuckerraffineriebauten Haug verheiratete, wird von Julius v. Voss ein sehr niedliches Puppenchen genannt, das sogar Bildhauern zum Modell dienen könnte (Ann. 94). Auch ihre Stimme war sehr angenehm und zeichnete sich durch Kraft und Umfang aus; doch fehlte ihr Lebendigkeit und Spielgeläufigkeit. Dem Breslauer Theater gehörte sie von November 1813 bis Ende 1825 an.

Endlich wäre noch Mlle. Santoro, eine mit schöner Stimme begabte, aber wenig geschulte Sängerin, die im November 1814 von der Vogt und Grochowschen Gesellschaft zur Breslauer Bühne kam, hier aber nur vier Monate verblieb, sowie Mad. Blanchard und Mad. Sachs für alte Rollen zu erwähnen; auch sang Mad. Unselmann bisweilen in der Oper und wurde besonders in Pagenrollen gern gesehen. (Ann. 95)

Unter den Sängern ist vor allem der Tenorist und Baritonist Wilhelm Ehlers zu nennen, der sich ebenso sehr durch seine prächtige Stimme wie durch seinen sehr ausgebildeten Vortrag und sein vorzügliches Talent als Schauspieler auszeichnete. Ehlers, der Mitglied des Wiener Hoftheaters gewesen, war mit der Intendans der Bühne in Zwistigkeiten geraten, und der mit ihm befreundete Bierer hatte im September 1814 seine Anstellung veranlaßt. Im Juli 1815 verließ Ehlers das hiesige Theater, um eine mehrjährige Gastspielreise zu unternehmen. Im Herbst 1818 kehrte er mit seiner Gattin auf anderthalb Jahre an die Breslauer Bühne zurück.

Der jüngere Raeder, der Ostern 1811 mit seiner Gattin nach Hamburg gegangen war, war im Juli 1813 nach Klengels Abgange nach Breslau zurückgekehrt, wo er bis Herbst 1815 blieb. Hatte seine Stimme freilich sehr gelitten, so gefiel er doch noch immer durch gefällige Darstellung.

Heinrich Ludwig Schmelka, der im August 1814 mit seiner Gattin von Pressburg an das Breslauer Theater gekommen war, zeichnete sich besonders in Baßbufforollen aus. "Unter allen deutschen Komikern, die ich kennen lernte," schreibt Willibald Alexis in seinen Erinnerungen - "ragte Schmelka durch eine innewohnende Vis comica hervor, von der ich nirgends etwas Ähnliches gefunden. Nichts war gemacht, alles an ihm geboren." Im Schauspiele fand Schmelka noch mehr Anerkennung als in der Oper. In der Zeit seiner Breslauer Tätigkeit schuf er in Vollster Kraft und Lebensfülle seine heitersten Rollen; seine lustige Ausgelassenheit auf der Bühne kannte keine Grenzen. Die Wahrheit und Natürlichkeit seines Spiels, die Lebendigkeit, die Leichtigkeit und der Humor, mit der er alle seine Gestalten schuf, machten ihn nach DeVrients Abgange zum Liebling des Publikums. "Man lachte, wenn man ihn bloß sah und er verstand es, die Zuschauer in die fröhlichste Laune zu versetzen." (Ann. 96) "Man sah und fühlte es seinen hochergötlichen Figuren an, daß sie nicht Ge-

erschöpfe kühl Klügelnder, mühsamer Berechnung, sondern junge Kinder der schnell schaffenden warmen Inspiration und stehen erst auf der Bühne geboren waren." (Ann. 97.) Seine beste Rolle war die des Staberls in Bäuerles Märgern von Wien. So oft Friedrich Wilhelm III., in jenen Jahren nach Breslau kam, ließ er sich diese Rolle von Schneika vorspielen. Im Juni 1824 ging der große Komiker an das neuerrichtete Königsstädter Theater in Berlin; seine Gattin, die sich im Fache komischer Mütter durch wahres und lebendiges Spiel auszeichnete, war schon im November 1822 nach Leipzig gegangen.

Karl Fischer, der, wie oben erwähnt, (Ann. 98), in Breslau zum 1. Male die Bühne betreten, war trotz des Zusammenbruches der Oper im Sommer 1813 beim Breslauer Theater verblieben. Die allgemeine musikalische Zeitung zählt ihn zu den brauchbaren und fleißigen Schauspielern "die in der Oper mehrere Fächer übernehmen und eigentlich keine Rollen verdienen. Seine Stimme hat Geschmeidigkeit und paßt zu vielen Rollen sehr gut." (Ann. 99)

Der im Oktober 1813 mit Gattin und Tochter aus Brinn gekommene Bassist Schreinzer erregte nach dem Urteile Holteis, der in seinem Hause aus- und einging, "durch kräftige Stimme, imposante Figur und schönes Spiel Aufsehen." (Ann. 100) Als Schauspieler, besonders im ersten Fache, war er ebenso bedeutend wie als Sänger, und das Publikum war lobhaft für ihn eingenommen (Ann. 101). Ostern 1817 verließ er mit seiner Gattin, die mit wenig Ausdruck und Gefühl spielte (Ann. 102), und mit seiner Tochter die Breslauer Bühne und wandte sich nach Petersburg, wo er als Musikdirektor 1831 an der Cholera starb.

Endlich sind noch die Sänger Stahlknecht und Oswald zu erwähnen. Stahlknecht, der im August 1814 als junger Anfänger die Breslauer Bühne betrat, an der er kaum ein Jahr verblieb, zeichnete sich durch eine herrliche, sonore Baßstimme aus.

Oswald, seit 1809 am Breslauer Theater beschäftigt, war nur in unbedeutenden Baßrollen brauchbar. Nach seinem Abgange im Januar 1813 ließ er sich als Instrumentenbauer nieder.

Den Schauspieler standen zu Beginn des Jahres 1815 nicht minder bedeutende Kräfte zur Verfügung als der Oper.

Unter den Damen zeichneten sich Mad. DeVrient, Mad. Unzelmann und Mad. Hendel-Schütz ganz besonders aus. Mit Mad. DeVrient und Mad. Unzelmann haben wir uns bereits beschäftigt. Mad. Hendel-Schütz, die Tochter Carl Julius Christian und Schwester des Breslauer Schauspielers Carl Philipp August Schüllers, hatte am 30. Oktober 1779 in Breslau als Kind debütiert und war hier bei der Waierschen Truppe bis Ostern 1781 beschäftigt. (Ann. 103). Im März 1814 war sie mit ihrem Gatten an die Stätte ihres ersten Auftretens zurückgekehrt. Auf eine Anregung hin, die sie 1794 in Frankfurt von dem Maler Pfarr (Ann. 104) erhalten, hatte sie sich mit dem Studium mimisch-plastischer Darstellungen beschäftigt. Nach jahrelangen Vorstudien hatte sie 1809 eine mehrjährige Kunstreise angetreten, die ihr ein Jahrzehnt lang große Triumphe einbrachte. Ihrer körperlichen Schönheit und ihrer phantasievollen Erfindungsgabe verdankte man eine Reihe der herrlichsten Attitüden im ägyptischen, griechischen und italienischen Stile. Daneben war sie während dieses Jahrzehntes auch als Schauspielerin tätig; doch - wie es scheint - nicht mehr so glücklich wie früher. Wenigstens schreibt Zelter 1811 an Goethe: "Dann ist jetzt hier Mad. Hendel-Schütz und spielt, daß es wettet. Ich habe Bendas Medea und Kotzebues Octavia gesehen; Mühe gibt sie sich genug und schreit und rennt und reist; doch den Zusammenhang, das Melodische vermißt ich ungern. Sie ist wie ein Tragalaph aus 100 Fragmenten zusammengelötet, die zu einander passen wie die Faust aufs Auge." In ähnlicher Weise urteilt auch der Breslauer Kritiker Loebell, der sie 1815 spielen sah. "Mad. Schütz ist von Natur und Kunst eine bedeutende Schauspielerin. Sie ist den hochtragischen Rollen geneigt und auch geeignet, und zwar es früher noch mehr als jetzt, da zu viel Theorie und einseitige Anwendung offenbar nachteilig auf sie gewirkt hat. Namentlich in den Schillerschen und allen den Tragödien, wo die Heldeninnen aus wahren tiefen Gemüts sprechen, sinkt ihre Darstellung vom dem Verkünstelten oft zu dem ganz Gewöhnlichen, ja Platten zurück. Auch Heinrich Anschütz bezeichnete ihr ungewöhnliches Talent als eng begrenzt; "in tragischen Rollen" - schreibt er - "war sie nicht ohne auffallende Manier; namentlich mußte man ^{ihnen} etwas singenden Ton im Vortrage gewöhnen, zu dem ihre melodramatischen Darstellungen nicht wenig beigetragen haben mögen." Die künstlerische Bedeutung der Hendel-Schütz während ihres Engagements in Breslau ist also nicht so sehr auf dem Gebiete reiner Schauspielkunst

als Vielmehr auf dem der pantomimischen Darstellung zu suchen.

Ihr Gatte, Friedrich Karl Julius Schütz, (Ann. 105) hatte sich der Schauspielkunst erst später und zwar auf ihre Veranlassung gewidmet. J. v. Voss, der ihn 1814 in Breslau spielen sah, fällt folgendes Urteil: "Herr Schütz ist seit einiger Zeit erst zur Bühne gegangen, und man kann nicht sagen, daß sein Fach entschieden sei. Als ein bekannter gelehrter Mann, und mit der großen Künstlerin verbunden, kann ihm ein ungewöhnliches Studium nicht fehlen. Gestalt und Sprache sind gut, die Theaterfestigkeit läßt aber noch Mangel an Übung durchschimmern." In tragischen und Anstandsrollen war er am glücklichsten. Schütz, der wie erwähnt, die Breslauer Bühne im März 1814 betreten hatte, verließ sie schon am 13. September desselben Jahres wegen Mißlichkeiten mit der Direktion.

Mad. Handel-Schütz blieb weiter im Engagement, trat jedoch sehr selten auf. Am 21. März 1815 betrat sie zum letzten Male die Breslauer Bühne. Neue Zwistigkeiten mit der Direktion, an denen vor allem Regisseur Ringelhardt Schuld trug, hatten ihren Abgang zur Folge. Die Ehe zwischen Schütz, dessen Ehe sehr oft und wohl nicht mit Unrecht angegriffen worden ist und seiner schönen, durch und durch koketten, geistreichen Frau gestaltete sich recht unglücklich. Nachdem Mad. Handel-Schütz in ganz Deutschland Ruhm und Ehre gesammelt hatte, ging sie mit ihrem Gatten auf dessen Anregung ins Ausland und fand auch hier - in Paris wie in Stockholm, Kopenhagen, Petersburg und an anderen Orten - ungetheilten Beifall. 1818 trennte Schütz sich, bitter enttäuscht (Ann. 106), in Halle von seiner Gattin. 1820 nahm Mad. Handel-Schütz in Leipzig vom Theater für immer Abschied. Schütz heiratete, nachdem seine Ehe 1827 endlich gerichtlich geschieden war, noch einmal; den Versuch in Halle wieder Vorlesungen zu halten, mußte er bald aufgeben, weil sein Mangel an Würde und Nachdruck Ausschreitungen der Studenten hervorrief. Körperlich und seelisch gebrochen, starb er 1844 in Leipzig. Seine ehemalige, einst so berühmte Gattin starb vergessen und unbewehrt am 4. März 1849 als Lebame in Köslin.

Unbeschränkte Besitzerin des unteren Faches war die mit ihrem Vater, dem bekannten Schauspielersdirektor Karl Heinrich Butenop, im Mai 1813 engagierte Emilie Butenop (Ann. 107). Doch scheint ihre große Beliebtheit sich nicht so sehr auf ihre schauspielerischen Talente als auf ihre Schönheit (Ann. 108) gegründet zu haben. Freilich schreibt Heinrich Anschütz, mit dem sie am 19. Mai 1818 (Ann. 111) verheiratete, ihrer Darstellung des Kethoken, von Heilbronn einen Reiz zu "den nicht eine einzige Schauspielerin zu überbieten vermochte, sodaß diese Leistung unbedingt Anspruch darauf hat, in die Kunstgeschichte überzugehen, wie sie denn auch allerorten und namentlich in Wien zu einer epochemachenden Krecheinung geworden ist." (Ann. 110) Aber diese Beliebtheit, wie Anschütz selbst sagt, weit über allen anderen Leistungen seiner Frau; das oben wieder gegebene Urteil ist das eines Gatten über seine Gattin, und endlich sind uns eine Anzahl, von weit weniger günstigen Kritiken über Emilie Butenop erhalten. So äußert der Rezensent der Zeitung für die elegante Welt 1815, daß sie immer mehr in Monotonie verfaße. "Wer eine ihrer Rollen sah, hat alle gesehen, und es ist schade, daß sie eine so unregelmäßige Haltung und eine immer gleiche Manier hat." (Ann. 109) Auch C. L. Costenoble bezeichnete die Künstlerin gelegentlich ihres 1. Auftretens in Wien als raffinierte und manipulierte Schauspielerin; er findet die Tonleiter ihrer Stürme von geringem Umfange und vermißt jede tragische Tiefe. Am 6. Mai 1821 trat Emilie Anschütz zum letzten Male in Breslau auf, worauf sie mit ihrem Gatten ans Wiener Burgtheater überging.

Von dem weiblichen Personale des Schauspiels sind endlich noch Mad. Schmolke und Mad. Raeder d. Ä., beide sehr brav in komischen Mutterrollen, sowie Mad. Schreinzer zu nennen, die mit wenig Ausdruck und Gefühl spielte.

Die besten Breslauer Schauspieler waren zu Beginn des Jahres 1815 der schon charakterisierte Ringelhardt (Ann. 112) und Heinrich Anschütz.

Anschütz, am 8. Februar 1788 zu Luckau in der Niederlausitz geboren, hatte nach Besuch der Grimmaer Fürstenschule 1804 die Universität Leipzig bezogen, um Jura zu studieren. Von Jugend auf von größter Begeisterung für die Bühne erfüllt, trat er während seiner Leipziger Studienjahre bei der Franz Secondaschen (Ann. 113) und bei der

Bossanschen Gesellschaft, bei der er, wie wir oben sahen (Ann. 114), zu Ludwig DeVrient in freundschaftliche Beziehungen trat, als Statist auf Am 16. September 1807 debütierte Anschütz in Nürnberg als jüngerer Klingsberg in Kotzebues beiden Klingsbergen, nachdem er sein Studium, das in den letzten beiden Jahren Philosophie und Ästhetik umfaßte, aufgegeben hatte. In Nürnberg wirkte er bis 1811; hier vermählte er sich 1810 mit der schon oben (Ann. 115) genannten Sängerin Josephine Kette. Von Dezember 1811 bis Oktober 1812 war er auf Veranlassung der Mad. Handel-Schütz, deren Vater damals Mitdirektor des Königsberger Theaters war, an dieser Bühne, dann 1/2 Jahr am Theater zu Danzig beschäftigt. Durch Unvorsichtigkeit kam Anschütz am 17. Februar 1813 in russische Gefangenschaft, aus der er jedoch sehr bald wieder entlassen wurde. Um nicht von den Franzosen als Spion behandelt zu werden, kehrte er nicht nach Danzig zurück, sondern ging nach Königsberg, von wo er 1814 auf Veranlassung seines Schulfreundes Ringelhardt, der damals Regisseur am Breslauer Theater war, nach Breslau berufen wurde. Hier debütierte er am 26. Juli als Karl Wild in der Schachmaschine und am 29. Juli mit größtem Erfolge als Wilhelm Tell (Ann. 116). Mit diesem Engagement begann Anschütz seine eigentliche künstlerische Laufbahn (Ann. 117). Welch unendlich gewissenhaftes Studium Anschütz auf seinen Beruf verwandte, wie er über jede bedeutende Rolle, die ihm zugeteilt wurde, mit Schall umfassende Besprechungen abhielt, um all ihre Feinheiten kennen zu lernen, davon hat er uns in seinen Erinnerungen ein äußerst interessantes Bild hinterlassen. 7 Jahre lang wirkte Anschütz am Breslauer Theater; als er 1821 mit seiner 2. Gattin (Ann. 118) an das Wiener Burgtheater übergang, an dem er 1820 mit größtem Erfolge gastiert hatte, verlor Breslau seinen letzten großen Schauspieler (Ann. 119). Nur zweimal noch in den Jahren 1833 und 1840, sahen die Breslauer den ~~XIII~~ Künstler als Gast auf ihrer Bühne. Wien war die letzte Station in Anschütz' Künstlerlaufbahn. Hier starb er am 29. Dezember 1865, anderthalb Jahre nach seinem letzten Auftreten. Aus der großen Zahl zeitgenössischer Urteile über Heinrich Anschütz sei hier das des Breslauer Kritikers Loebell angeführt (Ann. 120). "Herr Anschütz, der durch herrliches Organ und mannliche schöne Gestalt (Ann. 121) ganz zum tragischen Heldenspieler bestimmt ist, verbindet damit eine so zwanglose und freie Lebendigkeit des einzelnen Spiels und eine so natürliche und hinreißende Wahrheit der ganzen Darstellung und Charakterauffassung, daß wir ihn den besten Darstellern seines Faches an die Seite stellen."

"Der imponierende Eindruck, den Anschütz mühelos erreichte", ~~schreibt~~ schreibt der bekannte Hofburgschauspieler Lewinsky (Ann. 122) "fand wohl seinen Grund in der Ausgeglichenheit seiner Gaben: die Macht des Körpers, die unbedingte Herrschaft über seine Mittel, das unfehlbare Gedächtnis, der völlige Mangel Angstlicher Erregung, endlich seine ausgezeichnete Bildung und künstlerische Einsicht. Auch in der leidenschaftlichsten Bewegung der Gestalten war eine Ruhe über sie gebreitet, die Dichtung und Schauspieler in eine erhobene Sphäre rückte. -- Was ihn in meinen Augen die Krone der Vollendung aufdrückte, war die künstlerische Anordnung der einzelnen Teile zum Ganzen, die Verteilung der ~~Kraft~~ Kraft, das Feingefühl in der Abtönnung der Wirkungen. Der Reichtum seiner Kraft hat ihn nie zur Übertreibung verleitet, er hat niemals dem Publikum zu Gefallen die Wahrheit und Bescheidenheit der Natur verletzt. Die Begabung wie die Gesinnung standen auf gleicher Höhe; er war von echtem künstlerischen Adel und so vereinte dieser Titanide in seiner Erscheinung das Vollmaß dessen, was die Schauspielkunst seit Schroeder errungen."

Endlich sei noch ein Wort Heinrich Laubes erwähnt, der den großen Meister in seinen Schriften aufs eingehendste charakterisiert hat: "Heinrich Anschütz ist auch darum eine so bedeutungsvolle Figur in der Geschichte des deutschen Theaters, weil es ihm gelungen ist, die Weimarerische und die Schroeder-Iflandsche Schule in sich zu vereinen. Um diese Worte Laubes zu verstehen, müssen wir auf die Entwicklung der deutschen Schauspielkunst ein wenig näher eingehen."

Das Schwanken zwischen der idealistischen und realistischen Auffassung des Dramas und der Darstellung kennzeichnet die Entwicklung der deutschen Schauspielkunst bis ungefähr zum Jahre 1770. Die idealistische Spielweise beruhte vor allem auf dem Einfluß der Franzosen, die ihrerseits das antike Drama als Vorbildlich betrachteten,

das ja durch seinen überwiegend symbolisch-plastischen Charakter eine ebensolche Darstellung verlangt hatte, während die realistische Spielweise sich von England her verbreitete, wo sie sich seit Shakespeare eingebürgert hatte.

Das Schwanken zwischen beiden Richtungen wurde durch die rastlosen Bestrebungen Lessings, der an Konrad Ekhof einen treuen Bundesgenossen und Interpreten seiner Absichten gefunden hatte, und durch den unermüdlichen Kampf dieser beiden Reformatoren gegen den leichtfertigen, verderblichen Strom der alles mitreisenden, fest eingebürgerten französischen Manier beseitigt. In Hamburg entfaltete sich die gesunde Natürlichkeitsrichtung seit der Gründung des 1. deutschen Nationaltheaters zu voller Reife; hier erlebte sie besonders unter der Direktion Friedrich Ludwig Schroeders (1771 - 80 und 1788 - 98), der die Forderungen von Lessings Dramaturgie aufs gewissenhafteste erfüllte, ihre größte Blüte, während die Leipziger Schule, wie der erste von Max Weber nach künstlerischen Grundakten festgestellte Darstellungsgestalt, gewöhnlich genannt wird, mit ihrer grotesken Deklamation immer mehr an Bedeutung verlor. Der von Ekhof erstrebte, in der Hamburger Schule zum Siege geführte volkstümliche Stil der Schauspielkunst, war seiner Tendenz nach realistisch, dennoch vernachlässigte er das ideale Moment nicht. Er spaltet sich am Anfange des 19. Jahrhunderts wieder in 2 Hauptrichtungen. An der Spitze der einen, der Natürlichkeitsrichtung, blieb die Hamburger Schule stehen, an die Spitze der anderen, der idealen Richtung, trat die Weimarer Schule.

Die Mannheimer Schule (Ann. 123), die lange Zeit in einem gewissen Gegensatz zur Hamburger gestanden hatte, indem sie das von Schroeder trotz allem Realismus im Spiel doch nicht vernachlässigte ideale Moment gänzlich ausschaltete und die unbedingteste Wirklichkeitsnachahmung als höchstes Ziel aufstellte, lankte in Schroeders Bahnen ein, als sie dessen Darstellungsweise bei seinem Gastspiele in Mannheim kennen gelernt hatte. Den Stil der Mannheimer Schule, einen an der englischen und französischen Familienkomödie erzeugten, durch den Einfluß der Hamburger Schule gemilderten Naturalismus, verpflanzte Iffland, der in Mannheim seine künstlerische Ausbildung genossen hatte, später nach Berlin.

Wie aber Iffland seiner ganzen Naturanlage nach nie groß und gewaltig zu erscheinen vermochte, wie er infolgedessen vor allem blendende Details pflegte, anstatt den seelischen Charakter der von ihm dargestellten Gestalten herauszuarbeiten, so trat auch in der Mannheimer und in der Berliner Schule das äußerliche Können, die Technik, ja eine auf Kosten der Wahrheit und Schönheit sich herfordringende naturalistische Effekthascherei an die Stelle der wahren innerlichen Kunst.

In einem diastralen Gegensatz zur Hamburg-Mannheimer-Berliner Schule steht sowohl in der Auffassung des Dramas wie der Darstellung die von Goethe und Schiller in der Zeit ihres Zusammenwirkens geschaffene Weimarer Schule (Ann. 124). Goethe sowohl wie Schiller betrachteten das Theater als ein Mittel, durch das sie zum Volke reden, durch das sie das geistige Leben der Nation in eine höhere Sphäre versetzen könnten. Beide strebten deshalb darnach, auch der dramatischen Darstellung eine ideale Führung zu geben. Ihr Augenmerk war daher vor allem auf einen vorwiegend geistigen Gehalt, auf eine der Antike sich nähernde Darstellungsart gerichtet. Hatte der Schroederschen Schule die Natur als Maßstab gegolten, so sollte in Weimar ein geluteter Geschmack zur Richtschnur werden. "Bewußte Herrschaft über den Stoff, sicheres Maß in der Behandlungsweise, selbst bis zur Abgemessenheit" (Ann. 125) war das System, das, der unbegrenzten Mäglichkeit und dem Sichgehenlassen der bisherigen Richtung entgegen, sich in der Weimarer Schule geltend machte. Um den idealen Drama zum Siege zu verhelfen, mußte Goethe und Schiller zunächst eine Reform des Spielplanes durchführen; sie beschloßen daher "die deutschen Stücke, die sich erhalten ließen, teils unverändert im Drucke zu sammeln, teils aber verändert und ins Auge gezogen der neueren Zeit und ihres Geschmacks näher zu bringen. Ueber dasselbe sollte mit ausländischen Stücken gesehen, eigene Arbeit jedoch durch eine solche Umbildung nicht verdrängt werden."

Gegen Schauspieler und Publikum, die damals das Ideal aller Schauspielkunst im Naturalismus sahen, mußten Schiller und Goethe mit einem gewissen Gewalt vorgehen. Da sie nicht hoffen konnten, daß die

recht wenig gebildeten Schauspieler aussich selbst heraus die neuen idealen Forderungen würden erfüllen können, wurde ihnen die Befolgung einer großen Zahl von Regeln, die Goethe 1803 beider Ausbildung von Pius Alexander Wolff in Notizen niederlegte, zur obersten Pflicht gemacht (Ann. 126); nach diesen Regeln wurden sie peinlich genau eingeschult. "Kunst und Anstand" waren die Forderungen, die Goethe allen anderen Voranstellte. Um ihnen zu genügen, wurde den Schauspielern strengstens verboten, dem Publikum den Rücken zuzuwenden; alle Bewegungen wurden ihnen genau vorgeschrieben, ja, Goethe zeichnete sogar mit Kreidestrichen auf der Bühne an, wohin sie zu treten, wo sie zu stehen hätten. Während die Hamburger Schule stets betont hatte: der Schauspieler müsse immer bedenken, daß das Publikum um seinetwillen da sei, vertrat Goethe den Standpunkt, daß die Schauspieler nicht aus mißverständener Natürlichkeit untereinander spielen dürften, als wenn kein dritter dabei wäre. Gegen Darsteller, die sich ihm widersetzen, ging Goethe mit aller Strenge vor; so ließ er manchen auf die Wache abführen, während er verschiedene Male widerspenstigen Damen Stubenarrest gab und ihnen Schildwachen vor die Türe stellte. Das Hauptstreben Goethes aber, dem er nie untreu wurde, das er keinen Augenblick aus dem Augen verlor, war auf die Herstellung einer schönen Einheit, eines harmonischen Ganzen der dramatischen Vorführungen, eines abgerundeten Zusammenspiels der Künstler gerichtet. Daß dieses Streben Goethe schon von Beginn seiner Direktionszeit an beherrschte, geht aus folgenden Versen des von ihm verfaßten Prologes hervor, mit dem das neue Hoftheater zu Weimar am 7. Mai 1791 eröffnet wurde:

"Allein bedenken wir, daß Harmonie
Des ganzen Spiels allein Verdienen kann
Von euch gelobt zu werden, daß ein jeder,
Mit jedem stimmen, alle mit einander
Ein schönes Ganzes vor sich stellen sollen......
Denn hier gilt nicht, daß einer atemlos
Dem andern hastig Vorzueilen strebt,
Um einen Kranz für sich hinwegzuhaschen.
Wir treten vor euch auf, und jeder bringt
Bescheiden seine Blume, daß nur bald
Ein schöner Kranz vollendet werde,
Den wir zu eurer Freude knüpfen möchten."

In der Erreichung dieses Zieles, ein harmonisches Ganzes zu schaffen, das schon Winkelmann in den Worten ausgesprochen hatte: "Bei einem Institute für die Kunst muß keiner den anderen hindern, sondern jeder die Bestimmung des andern befördern, indem er die seinige befolgt, die nach dem Ganzen streben muß," besteht vor allem der Ruhm, der Vorzug und das Verdienst der weimarischen Mimen jener Zeit und der Schule, in der sie herangezogen wurden.

Die Ergebnisse der 6 Glanzjahre des Weimarer Theaters, jener Jahre, die zwischen der ersten Aufführung des Wallenstein im Jahre 1799, die den Sieg der idealen Richtung in Weimar entschied, und dem Tode Schillers liegen, sind kurz folgende: ein feinerer Sinn für Reinheit und Schönheit der Sprache und für den Wohlklang des Rhythmus war geweckt, Gang, Haltung und Bewegungen waren nach antiken Mustern in ein übereinstimmendes Verhältnis getreten, alles hatte an Würde gewonnen.

Die von Weimar auf das deutsche Theaterleben ausgehende Wirkung war eine außerordentlich starke; am nachhaltigsten, wenn auch nicht am unmittelbarsten machte sie sich in Berlin bemerkbar, das bis dahin ein Hauptsitz der von Ekkehard über Schroeder zu Iffland führenden Naturalistenrichtung gewesen war.

Die ideale Richtung der weimarischen Schule wurde nach Berlin durch einen ihrer besten Vertreter, durch Pius Alexander Wolff, verpflanzt. Von dem Goethe sagte: "Wie spielte er, wie war er sicher, wie war er fest. Es war mir unmöglich, ihm nur den Schein eines Verstoßes gegen die Regeln abzulisten, die ich ihm eingepflanzt hatte", und den er seinen einzigen Schüler nennt (Ann. 127). Im Jahre 1816 wurde er mit seiner Gattin vom Generalintendanten der Berliner königlichen Bühnen dem Grafen Brühl, nach Berlin berufen, und in den nächsten Jahren wurde durch seinen Einfluß und den des Grafen Brühl die Bühne der preussischen Hauptstadt zu einem Hauptsitze des rhetorischen, des kalten Schauspiels.

Auch auf dem Breslauer Theater machte sich der Einfluß des idealen Stiles der Weimarer Schule bemerkbar; war doch gerade auf dieser Bühne eine ganze Menge von Schauspielern beschäftigt, die unter Goethes Leitung in Weimar gespielt hatten. Es sei hier nur an Gatto und Frau, Leiestring, Ehlers und Frau, vor allem aber an Mad. Unzelmann, Mad. Müller und an Magisteur Becker und seine Gattin erinnert. Da jedoch die Direction des Breslauer Theaters nicht wie Brühl in Berlin selbstbewußt auf eine Einführung des Weimariischen Stiles hinarbeitete, andererseits der hervorragendste Breslauer Schauspieler jener Zeit, Ludwig DeVrient, der dem gesuchten Breslauer Schauspielpersonal als leuchtendes Beispiel galt, als gewaltiger Charakteristiker im schärfsten Gegensatze zu dem rhetorischen Stile Weimars stand, so wurde in Breslau weiter der realistische Stil der Schroeder-Iflandschen Schule, noch der ideale Stil der Weimarer Schule herrschend, sondern es bildete sich hier ein zwischen beiden Schulen vermittelnder Stil aus, der in Heinrich Anschütz seinen glänzendsten Vertreter fand.

Außer Ringelhardt und Anschütz ist von den zu Beginn des Jahres 1815 in Breslau beschäftigten Schauspielern nur Schmalke noch zu erwähnen, der nach DeVrients Abgange allein als Komiker in Betracht kam (Ann. 128). Johann Georg Kattal, der im Juli 1814 in Breslau zum 1. Male die Bühne betrat, fand dank seinen vortheilhaften Äußeren, seiner großen Gemüthlichkeit, lebendiger Lust und Liebe zur Sache und vielversprechenden Anlagen in den 2 Jahren seines Breslauer Aufenthaltes viele Freunde im Publikum, doch sollte sein Talent erst während seiner Thätigkeit am Burgtheater und während seines 30jährigen Wirkens am Hoftheater zu Braunschwieg (Ann. 129) zur vollen Entwicklung kommen.

Unter den im Jahre 1815 neuangestellten Schauspielern ist vor allem das Geyer'sche Ehepaar zu nennen, das von Petersburger Theater kam. Der Tenor des Herrn Geyer freilich scheint nicht allzuviel Anklang gefunden zu haben, während der Sopran der Mad. Geyer von allen Beurteilern gerühmt wird. So schreibt der Rezensent der Zeitung f.d.o.Welt 1815 (Ann. 130): "Die Stimme der Mad. Geyer ist vielleicht die schönste, die seit dem Abgange der hier herüber gewesenen Schiller gehört worden ist. Sie hat ein herrliches, kräftiges Metall, eine außerordentliche Stärke und Fülle und wird von der Künstlerin meisterhaft beherrscht, ihr Vortrag ist fest, rein, deutlich, keine Note, kein Wort geht dem Hörer verloren und alle Verzerrungen des Gesanges werden von ihr vermieden." Ihr Spiel wird von einem anderen Rezensenten (Ann. 131) als "lebendig bis zum Ueßtüm" bezeichnet.

Auch die im gleichen Jahre von Hoftheater in Breslau nach Breslau berufene Mad. Burmeister wurde hier sehr gefeiert, viel besungen und oft herbeigerufen. Ihre schöne jugendliche Gestalt, ihre umfangreiche, sehr angenehme Stimme, ihr Verstandiges, feines Spiel fanden allgemeinen Beifall. Ihr Fach waren Heldinnen und ernste, sentimentale Liebhaberinnen; zur tragischen Pathos fehlte es ihr trotz allem Fleiße zu sehr an Feuer und Lebendigkeit. Im Mai 1817 vertauschte sie die Breslauer mit der Rigaer Bühne; 8 Jahre später kehrte sie mit ihrem Gatten, einem wenig bedeutenden Schauspieler namens Schmidt, wieder nach Breslau zurück. Im nächsten Jahre gingen beide nach Kasaul. Mad. Schmidt kam allmählich herunter und soll endlich mit künstlichen Blumen hausieren gegangen sein.

Die beiden Mlle. Pöschel, die im Oktober 1815 von Wiener Hoftheater kamen und nach knapp einem Jahre Breslau verließen - die Ältere war hier in Folge der ersten tragischen und zärtlichen Liebhaberinnen beschäftigt - fanden in Breslau nur wenig Beifall.

Endlich ist unter den 1815 engagierten Schauspielern noch Reitzenberg (Ann. 132) zu erwähnen; er trat im Januar 1815 an hiesigen Theater ein, verließ jedoch schon nach einem halben Jahre in aller Heimlichkeit. Dem Geschlechte der Freiherren von Reitzenstein entstammend, hatte er es zur Offizier in der österreichischen Armee gebracht, war aus dieser anscheinend einer unglücklichen Herzensangelegenheit wegen ausgeschieden, um im bunten Bühnenleben vergessen zu finden, hatte dann als Schauspieler am Burgtheater und anderen Bühnen große Erfolge erzielt, war jedoch infolge seines Leichtsinnes, seines ausschweifenden Lebens und seiner Trunksucht so heruntergekommen, daß er ihm keine bedeutenden Rollen mehr übertragen konnte. Nach seiner heimlichen Flucht aus Breslau wandte er sich nach Prag, wo er immer tiefer sank, sodaß schließlich kein Theater ihn mehr anstellen wollte, und er bei kleinen Dorfbühnen Beschäftigung suchen mußte. Nachdem er noch jahrelang ein

unstilltes Wanderleben geführt hatte, fand man ihn 1839 eines Tages erfroren und Verhungert in einer Pflanzställe bei Schwechat in Niederösterreich.

Dem hochbegabten, von der Natur glänzend ausgestatteten Reitzensberg, der, weil ihm Ordnung, Mitte und Ziel fehlten, innerlich zerfallen und tiefer sank, bis er schließlich elend zu Grunde ging, sei Seydelmann gegenübergestellt, dem die Natur so Vieles versagt hatte, der aber durch eisernen Fleiß, zielbewusstes Streben, Ausdauer und Mäßigkeit sich vom unbekannten, ja beinahe unbekannten Anfänger allmählich zu einem der geachteten und berühmtesten deutschen Schauspielers emporgerungen hat. Am 29. Januar 1816, wenige Monate nach dem österreichischen Reizensberg, veröffentlichte Carl Seydelmann, den der Reichsrath zu Harbastein als Mitglied seines Schloßtheaters in Grafenort der Direction empfohlen hatte, als Christian Schnell in Müllners Vertrauen. Als Sohn eines wohlhabenden Kolonialwarenhandlers und Gutsbesitzers am 24. April 1793 in Olitz geboren, hatte Seydelmann schon von Kind auf eine große Neigung für das Theater gezeigt und sich auch in Gesellschaftskomödien und auf der Liebhaberbühne der Olitzer Offizierschauspieler betätigt. 1810 war er bei der preussischen Artillerie eingetreten, doch schon im folgenden Jahre hatte er seinen Abschied gefordert. Da man ihm diesen verweigerte, desertierte er mit Hilfe falscher Pässe und der geschickt nachgeahmten Unterschrift seines Majors und wandte sich nach Troppau, von wo er jedoch bald wieder zu seiner Pflicht zurückkehrte. 1815 nach Beendigung der Freiheitskriege, an denen er nicht als Frontsoldat, sondern seiner ausgezeichneten Handschrift wegen als Büroschreiber theilgenommen hatte, verließ er die militärische Laufbahn und fand im Sommer dieses Jahres Gelegenheit (Ann. 133), auf dem Grafenorters Schloßtheater als Schauspieler aufzutreten. Da man in Grafenort während des Winters nicht spielte, der dortige Wirkungskreis Seydelmanns wohl auch zu klein war, bewarb er sich um ein Engagement in Breslau, das er auf Empfehlung seines aristokratischen Gönners auch erhielt. Der Theaterschablone gemäß mußte er hier jugendlich-natürliche Liebhaberrollen übernehmen, für die er absolut nicht geschaffen war. Hatte die Natur ihm doch außer einer schlanken, fast großen, aber angenehmen Statur beinahe jede körperliche Ausstattung für seinen Beruf versagt. (Ann. 134) "Seine Beine waren etwas eingebogen, seine Gesichtszüge hatten nichts Auffallendes, aber auch nichts Anziehendes, das Haar war rüthlich, der Blick des blauen Auges oft von großer Energie aber kalt und hinterhältig. Es mangelte seiner ganzen Erscheinung natürlich Anmut und Wohlgefalligkeit (Ann. 135)." "Namentlich in Bezug auf das Sprachorgan, dieses unentbehrliche Werkzeug des Schauspielers, war er mehr als stiefmütterlich behandelt worden (Ann. 136)". Dafür hatte ihm aber die Natur nie ermüdenden Fleiß, scharfen Verstand und stählerne Geduld verliehen. Dank dieser Gaben gelang es ihm zu erretzen (Ann. 137), was ihm an genialer Anlage abging und sich auf einem Platze zu erweisen, für den seine natürlichen Anlagen, seine Persönlichkeit ihm keineswegs berufen hatten; dem Publikum, das ihn nicht liebte, versuchte er immerhin so viel Achtung einzufloßen, daß man ihn als Liebhaber gefallen ließ, und daß er oft gefiel. Theaterdirektor Rhode freilich, der ihn wegen seiner auffallenden geistigen Befähigung als Nachfolger für den nach Wien abgegangenen Kettel bestimmt hatte, verzweifelte endlich ganz daran, daß Seydelmann je ein guter Schauspieler werden könnte und riet ihm, schon um seiner Sprachängel willen die theatralische Laufbahn aufzugeben. Als ihm der gleiche Rat einst von mehreren seiner Altersgenossen gegeben wurde, rief er, vor Schmerz und Zorn in Thränen ausbrechend und mit dem Fuße stampfend aus: "Ihr sollt sehen, ich werde doch noch ein Schauspieler". Carl Schnell, dem er so manche miltliche Belehrung und Förderung verdankte, riet ihm, ins Charakterfach überzugehen. Da Seydelmann, der diesen Rat gern befolgt hätte, an der Breslauer Bühne keine geeignete Beschäftigung, keine freie Entwicklung finden konnte, begab er sich Ostern 1819 mit Frau und Kind nach Graz, wohin er von seinem alten Gönner, dem Grafen Harbastein empfohlen war. Hier fand er vor allem in komischen Rollen viel Beifall; auch übertrug man ihm trotz seiner Jugend die Regie. Aber schon 1820 machten die Direktoren der Grazer Bühne, Graf Thurn und Baron Born, Bankrott, und Seydelmann sah sich genöthigt, nach einigen Gastspielen in Wien und Preßburg ein Engagement bei dem gänzlich minderwertigen Olmützer Theater anzunehmen. Im August 1820 erhielt er endlich eine Anstellung am ständischen Theater zu Prag, dessen Direk-

vor Franz von Holbein seine große Befähigung für das Charakterfach sofort erkannte. Wie er sich binnen zweier Jahre zu einem erstklassigen Charakterspieler entwickelte, wie sein Talent sich darauf in Basel, Darmstadt und Stuttgart zu solcher Meisterschaft entfaltete, daß er 1839 als Nachfolger Ludwig DeVrients am Berliner Hoftheater berufen wurde, das gehört nicht in den Rahmen unserer Darstellung. Am 17. März 1843 starb Seydelmann an einem Herzleiden zu Berlin.

Wenn auch die Jahre des Breslauer Aufenthaltes für Seydelmanns schauspielerische Entwicklung nur von geringer Bedeutung sind, so ist rechtfertigt der außerordentliche Einfluß, den Seydelmann für die Entwicklung der deutschen Schauspielmunst gewonnen hat, wohl doch ein höheres Ringen gerade auf diesen Schauspieler. Seydelmanns große Bedeutung für die Entwicklung der deutschen Schauspielmunst beruht vor allem darauf, daß er in einer Zeit, in der der dekorative Stil der weimariischen Schule immer mehr Verfallte und immer ausartender wurde, in der die Einflüsse der Schicksalstragödie und romantische Gefühlschwelgerei alle gesunden Strömungen verdrängten und überwucherten, den Realismus wieder zu herrschenden Prinzip in der Schauspielmunst gemacht hat. Ludwig DeVrient, seinem unmittelbaren Vorgänger in Berlin, stand Seydelmann recht fern. Zwischen DeVrients Vorgänger Iffland und Seydelmann dagegen bestanden so starke Ähnlichkeiten, daß man Seydelmann als Abschluß der von Iffland über Schreier zu Iffland führenden Entwicklungslinie betrachten kann. Worin Iffland und Seydelmann sich - allerdings nicht zum Nutzen der Bühne - völlig gleich waren, das war ihr Bestreben, um jeden Preis Effekt zu machen. In vollem Gegensatz zu DeVrient, der nie absichtlich seine Person in den Vordergrund stellte, waren Iffland wie Seydelmann während ihres Spieles unabhängig bemüht, das Interesse des Publikums auf sich zu konzentrieren. Aber den feinen Glanz Ifflands, seiner eleganten, anmutigen Darstellungsweise, standen die stark aufgetragenen, grellen, wichtigen Züge Seydelmanns schroff gegenüber. Iffland zurückhaltete sich ein und gewann, Seydelmann imponierte und beswang. Beide Iffland wie Seydelmann, bewirkten sich gleich beim 1. Spasch einen schlagende Wirkung hervor zu bringen. Aber während Iffland durch momentane Einfälle sein Publikum inner von neuem zu fesseln suchte, legte Seydelmann seine Rollen stets von vornherein so anord und bestimmt an, daß er sie im weiteren Verlaufe der Darstellung kaum mehr entfalten und steigern konnte. Die Spannung des Publikums, das schon von den ersten Minuten an erkannt hatte, wie Seydelmann den Charakter durchzuführen werde, ließ infolgedessen von Akt zu Akt nach. Weit größer als der Unterschied zwischen Seydelmann und Iffland, ist die Verschiedenheit zwischen Seydelmann und Ludwig DeVrient.

Während DeVrient von einer unmittelbaren Naturkraft getrieben, das Abbild eines sich mit innerer Notwendigkeit entfaltenden Lebens suchte, suchte Seydelmann, die Grenzen seiner Begabung vielfach überspringend, es dem genialen Schauspieler gleichzutun und auf dem Wege künstlicher Beeinflussung die gleichen Wirkungen zu erzielen; so suchte er zwar kunstvolle Portraits, reich an ungewöhnlichen, frappanten, absichtlich übertriebenen Zügen, aber tiefe Seelengewalt auszuüben, bei ihm Vergleichen. Vieles versuchte er interessant auszuformen, auch gut auszuführen, aber zu erwidern, zu führen, zu erschüttern versuchte er nie. So ist es leicht verständlich, daß Seydelmann bei den kühlen Norddeutschen weit mehr Anerkennung fand als im südlichen Deutschland. Dank seinem scharfen, überlegenen Verstande, dem geistigen Durchdringen seiner Aufgaben, einer aufs Genaueste erwogenen und geschulten Ausbildung errang Seydelmann in Berlin durch seine Schöpfungen der Reflexion, des Verstandes und der Grübeleien, durch eine Menge von zum Teil sehr geistreichen und klug berechneten äußerlichen Erfolge, wie sie wohl keinem Schauspieler dort vorher beschieden waren: die ganze gebildete Gesellschaft, vor allem auch Künstler und Gelehrte, drängten sich zu seinen Darstellungen, und die berühmtesten Männer der Wissenschaft gehörten zu seinen eifrigsten Bewunderern. Unter seinen Kollegen freilich, die ja stets hauptsächlich nach dem unmittelbaren schauspielerischen Talente, nicht nach der geistigen Fähigkeit fragten, fand er nur wenig Anerkennung. So nennt auch Anshütz ihn "den Mann des kalten Grübelnden Verstandes, den Meister der Berechnung, den Mosaikkünstler, den eifrigen Süssler von bunten Steinchen, die zum Teil prachtvoll schimmerten und glänzten, und aus denen er die wunderbaren Gebäude aufbaute, die seinen Namen verewigen." (Ausg. 138) auf welche Abwege

Seydelmann mitunter in dem Bestreben geriet, durch immer neue, ungewöhnliche Züge die Aufmerksamkeit des abgestumpften Publikums zu erregen, dafür seien nur 2 Beispiele angeführt. Den Ossip, den Vorleser d. des Fürsten, in Tschaicha landete um Olga stellte er mit nachschleppendem Bein dar; Von Abschnitt nach dem Grunde dieser Spielweise gefragt, gab er zur Antwort, er habe in Petersburg gemerkt, daß Viele der gemeinsamen Russen Klüßchen hätten. Der schwerste Mißgriff in dieser Rolle war jedoch der, daß er den Ossip, diesen Stockrussen, mitten in Rußland, in vollständig russischer Umgebung, mit gebrochenem Russisch-deutschen Dialekt sprach. (Ann. 139)

Noch weit unangenehmer mußte seine Darstellung des Antonio im Tasse berühren; "diesem nämlich verlieh er - bei einem derben, rauhen, impetuerösen Tone - die seltsame Würde einer Verhöflichen Bezeichnung zur Gräfin AnVitale; in der Szene des 4. Aktes deutete er dies durch zirkulären Küssen und Streicheln ihrer Hand und Wundlungende. Mästerne Mikke an". (Ann. 140)

Wir haben hier gleichzeitig ein Beispiel dafür, wie wenig Seydelmann auf die Absichten des Dichters Rücksicht nahm. Ludwig DeVrient überflügelte bisweilen, wie wir oben sahen, durch sein schöpferisches Genie während des Spieles den Dichter; doch er gab Absonderungen mehr als diese; nie anderes, und nie wien er von dessen gezeichneten Absichten ab. Seydelmann hingegen wandelte die Charaktere, die er darzustellen hatte, ganz unbekümmert um die sonstige Bindung nach eigenem Gutdünken durch Übertreibungen und sonstige Abweichungen um, wobei er sein Bestreben darauf richtete, seine Rolle den anderen gegenüber in den Vordergrund zu rücken, um seine Überlegenheit zu zeigen. Daß hierdurch alles Ensemble unmöglich gemacht wurde, liegt auf der Hand. Während die Weimarer Schule stets die Unterordnung des einzelnen als Hauptforderung zur Erzielung eines harmonischen Ganzen erhoben hatte, galt Seydelmann sein persönlicher Sieg als Kunstzweck. "Das Theater ist ein Schlachtfeld" - schreibt er in einem seiner Briefe - "auf dem man siegen oder sterben muß. Wer seinem Erfolge darauf im Wege steht, ist mein Feind, der zu Boden muß."

Das letzte und höchste Ziel des Schauspielers, die völlige Hinnahme der eigenen Person in den Rahmen der Dichtung, die Selbstverleugnung im Interesse des Ganzen, hat Seydelmann nie erreicht - freilich auch nie erstrebt. So konnte er zwar einzelne Rollen mit der größten Meisterschaft spielen, und sein Riccaut de la Mariniere, sein Koch Vatel in Coribes verschollener Posse "Bourgeois in der Küche" oder sein Wassigwindler fanden ungeteilten Beifall, aber trotz alledem Reichthum blieb in seinen Charakteren stets eine Lücke, etwas Unausgesprochenes zurück, das von der Gewalt der augenblicklichen Wirkung vielleicht überdeckt schien, nie aber eine in allen Punkten harmonische Gesamtwirkung der dargestellten Dichtung zuließ. Betrachtet man, in welcher Weise Seydelmann an das Studium seiner Rollen ging, so kann man sich hierüber auch nicht wundern. Denn während z.B. Ludwig DeVrient in unausgesetzter Mitteilung mit anderen seine Rollen sich zu eigen machte, während ansatzlos jede bedeutende Aufgabe, die er vorhatte, mit Kunstverständigen Freunden bis ins kleinste besprach, zog Seydelmann sich mit seiner Rolle in die Einsamkeit zurück, studierte sie in aller Heimlichkeit ein und ließ selbst auf den Proben seine Mitspieler noch nichts von den Effekten ahnen, die er dann während der Vorstellung anbrachte. Wie weit Seydelmann in seiner Verschlossenheit ging, geht aus dem Verbote hervor, das sich in seinen Nachlasse fand, seine Rollenhefte einem menschlichen Auge zugänglich zu machen (Ann. 141). Er wußte wohl nur zu genau, daß man ihm kleinlicher Detailkrämerei im Ausstudieren und Einstudieren anklagen würde und mochte fürchten, daß man nach seinem Tode dieses Handwerkzeug, wie er es nannte (Ann. 142.), uneingeweihter, vielleicht spöttischer Haugier preisgeben könnte. Ein Teil seiner Rollenhefte - er schrieb übrigens alle seine Rollen mit seiner ausgezeichneten Handschrift aufs sauberste ab - kam später in Friedrich Meases Hände, der sie Max Grube vererbte, von dem sie vor kurzem mit allen Anmerkungen veröffentlicht worden sind. Diese reichen, mit großer Schaffensfreude zusammengetragenen und mit kluger Berechnung verteilten Anmerkungen werfen ein helles Licht in die Künstlerwerkstatt Seydelmanns; sie zeigen, wie er seine Gestalten entwarf, wie er immer und immer wieder an ihnen herumfeilte und sie zu Werkstücke, ehe er sie mit Leben erfüllte. Man sieht den mühsamen Fleiß der Arbeit und lernt den seltsamen Wahnpruch begreifen, den

Seydelmann einst unter sein Bildnis setzte: "Alles Schöne ist schwer." Bedenkt man weiter, welche unmögliche Schwierigkeiten Seydelmann überwinden mußte, um es zu der Anerkennung zu bringen, die etwa Ludwig Don Vrient dank seiner genialen Ermahnung mühelos zu Teil wurde, so kann man auch die Erbitterung verstehen, mit der Seydelmann in seinen Briefen die Bezeichnung Genialität verfolgt, um das Verdienst von Fleiß und Willensstärke um so mehr hervorzuheben.

Für die Anlagen eines anderen 1816 engagierten Schauspielers, Karl Friedrich Jost, der später während seines Wirkens in Hamburg und während seiner 33jährigen Tätigkeit am Münchener Hoftheater als einer der besten deutschen Charakterdarsteller gefeiert wurde, zeigte die Breslauer Direktion ebensowenig Verständnis wie für das Talent Seydelmanns. Als Jost, der unter dem Namen Carly längere Zeit hier als Statist aufgetreten war, Solorollen verlangte, entließ man ihn kurzer Hand.

Eine wichtige Neuerwerbung machte das Breslauer Theater 1816 auch an MoseVius, dessen große Bedeutung für das Kunstleben Breslaus allerdings nicht in der Hauptsache auf seiner Bühnenthätigkeit beruht. Ernst Theodor MoseVius, am 28. September 1788 (Ann. 143) zu Königsberg geboren, hatte am 15. Februar 1805 in seiner Vaterstadt als Volteggio in Bayard zum 1. Male die Bühne betreten (Ann. 144), war dann auch in der Oper beschäftigt worden und hatte sich bald den Ruf eines sehr guten Bassisten erworben. Ein Zerwürfnis mit Schütz, der kurze Zeit die Direktion des Königsberger Theaters führte, veranlaßte ihn jedoch, nach Berlin zu gehen. Von wo er Ende 1811 - nach dem Sturze des Professors Schütz - auf den Wunsch des Publikums nach Königsberg zurückkehrte. Anschütz, der ja von Dezember 1811 bis Oktober 1812 am Königsberger Theater engagiert war, (Ann. 145), trat damals in freundschaftliche Beziehungen zu MoseVius und veranlaßte bald nach seiner eigenen Anstellung in Breslau dessen Berufung an die Breslauer Bühne. Hier fand MoseVius als Caspar in Freischütz, Ossia, Leporello und Figaro großen Beifall; auch trat er als Schauspieler mit Erfolg auf. Seine höhere Bildung, seine persönliche Liebenswürdigkeit und sein frischer Humor erwarben ihm bald viele Freunde, unter denen vor allem Carl Schall, der Philosoph Brunnias, Steffens, Karl von Raumer, der gelehrte, sehr musikalische Oberlandesgerichtsrat von Winterfeld und von der Hagen zu nennen sind. "Schon seine äußere Erscheinung", schreibt Max Ring in seiner Erinnerungen "die kräftige, behäbige Gestalt, das rote ausdrucksvolle Gesicht mit der hervortretenden hohen Stirn, den hellen klugen Augen, dem starken, fast immer lachenden Munde und dem charakteristisch lebhaften Mimenspiel verrieten eine echte gesunde Künstlernatur, eine glückliche Mischung von Geist und Herz, von Verstand und Gemüt, von leichtem Scherz und tiefem Ernst, von angeborener Güte und schlauer Weltklugheit. Dazu kamen noch ein hinreißender Humor und eine unverwundliche gute Laune, die selbst mancher harte Schicksalsschlag nicht zu trüben vermochte. Sein schalkhafter Blick, sein fröhliches Gelächter ließ keinen Trübsinn, keine Langeweile in seiner Gesellschaft aufkommen und veranlaßte selbst seine Gegner mit seiner nicht selten unwichtigen Grobheit". Bei der Unsicherheit der Breslauer Theaterverhältnisse um 1820 hielt MoseVius seine Zukunft nicht mehr für gesichert, weshalb er ernstlich daran dachte, seinen bis zum Jahre 1822 laufenden Kontrakt nicht mehr zu erneuern, sondern eine sichere Stelle an einem Hoftheater zu gewinnen. Er gastierte daher auf Kragement in Wien. Sein Gastspiel schlug jedoch fehl (Ann. 146); MoseVius kehrte unverschuldet wieder nach Breslau zurück und verpflichtete sich hier auf weitere zwei Jahre. Die Bühnenverhältnisse in Breslau gestalteten sich damals immer unerquicklicher. Ein Zerwürfnis mit Holtei und die Verpachtung des Theaters an Biercy, zu dem MoseVius schon seit Jahren in einem äußerst unfreundlichen Verhältnis stand, verleiteten ihn das Theater gründlich. Ein persönlicher Konflikt mit Biercy oder vielmehr mit dessen Gattin veranlaßte ihn, 1824 - nach Ablauf seines Kontraktes - die Bühne ganz zu verlassen (Ann. 147). Das Charakterbild, das einer der Freunde Biercys in der "Denkschrift zur Erinnerung an Biercy" von MoseVius entwirft, ist allem Anschein nach sehr einseitig und von Parteilichkeit und Haß diktiert. Mag auch MoseVius, wie selbst sein Freund Max Ring erzählt, unwissend grob gewesen sein, mag er Biercy, der 1823 durch Übernahme des Theaters sein Vorgesetzter geworden war, durch Disziplinlosigkeit viel zu schaffen gemacht haben, so ist doch das hier über MoseVius' Hinterhältigkeit und Bosheit Gesagte kaum für wahr zu halten; der ehrliche Anschütz, Steffens und die anderen

obengenannten Gefahren im Mitten ihm wohl kaum zeitweilig ihre Freundschaft bewahrt.

Als MoseVius 1824 die Bühne verlassen hatte, bildete sich sein eigentliches Talent, das der gründlichen Bildung jugendlicher Stimmen für die Musik und der kunstgemäßen Direktion, immer mehr aus. (Ann. 14) Bald wurde er, wiewohl er sich weder als Komponist noch als Virtuose auszeichnete, die Seele des Musiklebens Breslaus. "Sein lebendiges Gefühl für das Schöne, sein feuriger Eifer für die Kunst, sein seltenes Leihrtalent und seine allen Schwierigkeiten trotzen Energie machten ihn zu einer Autorität auf dem Gebiete der Tonkunst." (Ann. 149)

Schon 1817 hatte MoseVius die Anregung zur Gründung eines Quartett-Vereins gegeben, der bis 1825 bestand. Auch im dem 1819 begründeten, 1821 wieder eingegangenen Verein für Kirchenmusik, dessen Direktor Carl von Winterfeld, ein tiefer Kenner ernster und heiliger Musik, führte, machte er sich sehr verdient. 1823 stiftete MoseVius mit seinem Freunde Carl Schall die Breslauer Liedertafel, deren musikalischer Vorsteher er bis zu seinem Tode blieb. Das unvergängliche Verdienst um die musikalische Bildung Breslaus erwarb sich MoseVius jedoch durch die Gründung der Singacademie am 17. Mai 1825.

Schon von 1812 - 1816 hatte zwar unter Bierers Leitung eine Singacademie in Breslau bestanden, die aber nie mit großen Aufführungen an die Öffentlichkeit getreten war. Die neue Singacademie entwickelte sich - wiewohl MoseVius zunächst mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen hatte, die besonders aus den Vorurteilen gegen den vorwiegenden Schauspieler entsprangen - auf eine überraschend glückliche Weise. (Ann. 150).

Im Juni 1827 erhielt MoseVius - eine sehr günstige Wendung für seine äußere Stellung - auf das Betreiben seiner Freunde, die große Schwierigkeiten zu überwinden hatten, die durch das Ableben Berners frei gewordene Stelle des Musiklehrers an der Universität und die Direktion des königl. akademischen Institutes für Kirchenmusik. Auf einer Reise in die Schweiz starb MoseVius am 18. September 1838 unerwartet in Schaffhausen.

Mad. MoseVius, geb. Müller, mit dem Künstler seit dem 19. Mai 1810 verheiratet, eine stille, zurückgezogene Mutter und Hausfrau - wie Stoffens rühmend hervorhebt - wurde 1816 als 1. Sängerin in Breslau engagiert, wiewohl sie bei ihrem 1. Debüt durchaus nicht gefallen hatte. Am besten war sie in naiven, neckenden und schlauen Rollen; auch in heroischen trat sie mit Anstand auf. Wenige Wochen, nachdem sie mit ihrem Gatten zugleich die Bühne verlassen hatte, starb sie an einer Lungenentzündung.

Im Karl Stawinsky, der 1816 als Nachfolger Ludwig DeVrients, den er freilich nicht ersetzen konnte, ans Breslauer Theater berufen wurde, gewann die Direktion einen recht tüchtigen Schauspieler. "Hoch jung, von vortrefflicher Gestalt, vielseitig und gewandt, komischen wie ernsten Charakterrollen entsprechend, war Stawinsky auch in der niedrigen Poesie heimisch und gab z. B. als Dorfbarbieregeselle Adam ein mit Meisterschaft ausgeführtes Scherzbild." (Ann. 151) Er war nach dem

dem Urteile von Kisters ein Schauspieler, der seine Kunst mit Ernst und Liebe ufaßte; "Natur und Wahrheit waren die schönen Markpunkte, die er durch das sorgfältigste Rollenstudium, durch die fleißigste und sorgsamste Durcharbeitung seiner Aufgaben zu erreichen strebte. So trugen seine Produktionen mehr das Gepräge des denkenden, besonnenen Bildners, als des augenblicklich schaffenden Genies; stets aber waren sie sicher angelegte und streng durchgeführte Gestalten, auf denen der Blick mit Vergnügen weilte." Sein eigentliches Rollenfach, das er aber oft - und zwar weder zu seinem noch zu der Bühne Vorteil - überschritt, waren intriganten Rollen im Schauspieler, komische Partien in der Oper. Auch für die Leitung der Regie, die er im Oktober 1820 übernahm, erwies er sich in großen und ganzen als recht geeignet (Ann. 152), wenn er auch von mannigfachen Angriffen nicht verschont geblieben ist.

Friederike Stawinsky, die Tochter des Berliner Bildhauers Unger, die mit ihrem Gatten im Mai 1816 von der Stettiner zur Breslauer Bühne kam, scheint als Darstellerin nicht grade bedeutend gewesen zu sein. Jedenfalls hören wir nichts von ihren schauspielerischen Leistungen, während ihre "wahrhaft plastische Schönheit" viel bewundert wurde. (Ann. 153)

Unter dem 1817 engagierten Schauspielern sind nur der Bassist

Fürst, der als Schreiners Nachfolger aus Nürnberg berufen wurde, im folgenden Jahre aber schon aus Leipziger Theater übergang und die bis her hier als Choristin beschäftigte Mlle. Sutorius zu erwähnen.

Auguste Sutorius verließ, da sie in Breslau sehr wenig Beifall fand, Ostern 1820 die Breslauer Bühne und begab sich mit dem Ehepaare Ehlers und Geyer nach Pesth. Im März 1828 kehrte sie aus Breslauer Theater zurück, an dem sie, jetzt mit Vielem Beifall, bis 1833 thätig war. Im gleichen Jahre vermittelte sie sich mit dem großen Charakterdarsteller Theodor Döring, dem Nachfolger Seydelmanns am Berliner Hoftheater; diese Ehe wurde später getrennt.

Mlle. Caroline Benda, die Enkeltochter des bekannten Komponisten gleichen Namens, die schon von 1803 bis Ostern 1811 am Breslauer Theater beschäftigt gewesen war, kehrte Ostern 1817 als Nachfolgerin der Mad. Burneier nach einem 6 jährigen Aufenthalte am Karlsruher Hoftheater wieder hierher zurück. Obgleich sie in ernsten, besonders hochtragischen Rollen großen Beifall fand, verließ sie schon im Herbst 1818 wieder die Breslauer Bühne.

Neuzugänge von irgendwelcher Bedeutung fanden 1818 nicht statt. Doch kehrte in diesem Jahre der Tenorist und Baritonist Wilhelm Ehlers mit seiner Gattin, mit der er, wie wir oben sahen (Ann. 154), 1815 eine große Gastspielreise ungetreten hatte, aus Breslauer Theater zurück.

Hatte sich Ehlers schon früher in Weimar, wo er 1801 - 1806 mit seiner Gattin beschäftigt gewesen war, durch seine klangvolle, sehr umfangreiche Stimme die Gunst Schillers und besonders Goethes, der sich oft von ihm bis tief in die Nacht hinein seine eigenen Lieder Vorsingen ließ, in hohem Maße erworben, so galt er jetzt nach seiner großen Gastspielreise, die ihn an alles wichtigen Bühnen Deutschlands geführt hatte, für einen der gefeiertsten und bedeutendsten Tenoristen. Auch im Schauspieler und zwar im komischen Fache leistete er Vorzügliches. Seine Gattin Christiane, die sich nicht so sehr durch Kunstbildung und Kunstverstand als Vielmehr durch sehr sorgsamem Fleiß, ein angenehmes Naturell und nicht unbedeutende Bühnengewandtheit auszeichnete, erwarb sich Vieles, meist wohlverdienten Beifall.

Ostern 1820 gingen Mad. Ehlers und ihr Gatte, der seit 7. Januar 1819 die Regie der Oper geführt hatte, aus Pesther Theater ab, das Ehlers als Intendant leiten sollte. Mit ihnen zugleich verließen Geyer und seine Frau, eine vortreffliche Sängerin, sowie Mlle. Sutorius die Breslauer Bühne. Der Abgang der beiden genannten Sängerehepaare vollendete den Zusammenbruch der Breslauer Oper, die in dem Jahren 1819 und 1820 fast alle ihre Mitglieder verlor. Hatten doch 1819 Mad. Josephine Anschütz und Mad. Sachs - ihr Gatte übrigens, der mit ihr zugleich Ostern 1819 von der Breslauer Bühne schied, hat sich durch Abrechnung seines Hundes für das bekannte Pariser Melodrama "Der Hund des Aubry" einen gewissen Namen gemacht, - sowie die Sänger Hoppe (Ann. 155) und Stots (Ann. 156) das Theater in Breslau verlassen. Auch Wilhelmine Bierey, die Tochter des hiesigen Musikdirektors, die am 23. März 1819 debütierte und das Publikum zu wahren Beifallesstürmen hingerissen hatte, nahm schon im August des gleichen Jahres ihren Abschied, auch trotz des Abratens ihrer Eltern mit dem Grafen Philipp Garozinsky, Erbherren auf Bentschen, zu verheiraten. Von Wilhelmine Bierey, die 1808 als 9 jähriges Kind zum 1. Male die Bühne betreten, seit ihren Kinderjahren aber nur noch in Konzerten gesungen hatte, hatte man, wie Schall schreibt (Ann. 157), zwar sehr viel erwartet, doch wurden schon bei ihrem ersten Debüt alle Erwartungen übertroffen: "Es erschien fast unglaublich, daß sie, die auf der Bühne und in ihrer recht schwierigen Rolle so sicher, so zu Hause war, seit ihrer Kindheit die Bühne nicht mehr betreten hatte. In ihrer ausübigen Darstellung war sie frei von aller Ziererei, nichts war gemacht, nichts eingelernt. In ihrem Gesange erfreute die Wahrheit des dramatischen, charakteristischen Ausdrucks und die deutliche reine Aussprache. Ihr Abgang von der Bühne wurde daher allgemein beklagt. 1824 kehrte sie - von ihrem Gatten nach sehr unglücklicher Ehe geschieden - aus Breslauer Theater zurück, an dem sie so lange verblieb, wie ihr Vater die Bühne leitete. (31. Dezember 1828).

Im Schauspielpersonale traten 1819 - abgesehen von dem kaum beachteten Abgange Seydelmanns - keine großen Veränderungen ein.

Allerdings erragte in diesem Jahre ein Debüt, das Carl von Holtei's erhebliches Aufsehen. Nahm doch nicht nur der schlesische Adel, der es

nicht fassen konnte, dass einer der Seinen unter die Komödianten gehen wollte, sondern auch ein großer Teil des gebildeten Bürgertums an Holtei's Auftreten auf der Bühne Anstoß.

Für Holtei selbst bedeutete dieses Debit die endliche Erfüllung eines Traumes, den er seit seiner frühesten Jugend geträumt hatte. Eine allzu große Vorliebe für alles Theaterwesen und Komödiantentum, die ihr zeitliches nicht mehr verließ, hatte ihn schon während seiner Kindjahre erfaßt; die war zur Leidenschaft geworden, als er als Tertianer des Magdaleneumgymnasiums Ludwig DeVrient auf der Breslauer Bühne hatte spielen sehen. Infolge der völlig verkahrten Erziehung, die er als Kind im Hause seiner Großtante (Ann. 158), einer Geheimrätin von Arnold, und dann nach dem Tode seines Großonkels in einer Erziehungsanstalt genossen hatte, aus der er 1810 infolge Vorfalles des Arnoldschen Vermögens in das Haus seiner Pflegemutter zurückkehren mußte, fehlte es ihm an aller Selbstzucht, an Ernst und an ausdauernder Kraft. Sein einjähriger Aufenthalt als Landwirtschaftslehre im Oberaig, sein Eintritt in ein freiwilliges Jägerkorps nach der Rückkehr Napoleons von Elba (Ann. 159), seine oberflächlichen Studien an der Breslauer Universität hatten seinen Hang zum Theater nicht zu unterdrücken vermocht. Durch seine Freundschaft mit Schall, der damals, ohne zu der Bühne in direkten Beziehungen zu stehen, den Mittelpunkt des Breslauer Theaterlebens bildete, durch seine Tätigkeit auf dem Graf Herbersteinschen Schloßtheater zu Grafenort, auf dem er im Herbst 1816 als Vertreter seines Freundes Karl Seydelmann auftrat, und auf dem er bei den bescheidenen Ansprüchen des dortigen Publikums manchen Erfolg errang, endlich durch seine nahen Beziehungen zu der Berliner Hofschauspielerin Luise Rogée war seine Leidenschaft für das Theater nur noch stärker angefaßt worden. Schall hatte ihn freilich immer und immer wieder alles schauspielerische Talent abgesprochen und hatte seine dramatischen Versuche aufs schonungsloseste verurteilt; derselbe Schall änderte jedoch plötzlich seine Ansichten, als Holtei mit einem Vorspiel "Die Farben" (Ann. 160) und bald darauf mit einem Postspiel "Die Königin" (Ann. 161) einen lebhaften Bühnenerfolg erzielte, und Luise Rogée und ihre Stiefmutter mit außerordentlicher Anerkennung über Holteis schauspielerische Leistungen in Grafenort berichteten. Schall also, dessen Urteil Holtei sich blindlings zu fügen pflegte, gab endlich nach und tat alles, Holtei den Eintritt in die theatralische Laufbahn zu erleichtern. Am 6. November 1819 betrat Holtei als Mortimer zum 1. Male die Breslauer Bühne; dank dem Beifall, den die im Theater zahlreich versammelten Studenten spendeten, dank dem Einflusse Schalls und seiner Anhänger errang Holtei an diesem Abende zwar einen bescheidenen Erfolg; aber bald zeigte sich, daß dieser Erfolg nicht echt war. Das schauspielerische Talent Holteis war zu gering, als daß er je eine von Dichter gezeichnete Gestalt mit wahren Leben hätte erfüllen können, und obwohl er später einzelne Rollen mit glänzendem Erfolg durchgeführt hat, hat er doch nie die Vielseitigkeit und Ausdauer besessen, die den Berufsschauspieler vom begabten Dilettanten unterscheiden (Ann. 162). Allenthalben begegnete er abbrechender Kritik; alle gaben ihm als unfähig auf, und so verließ Holtei nach achtmonatlicher Tätigkeit entmutigt die Breslauer Bühne. Als er nach einer Vortragsreise durch Böhmen und Sachsen am Drendener Hoftheater aufgetreten war, hier aber einen vollen Mißerfolg davongetragen und bei einer ganz unbedeutenden Wandertruppe genügend trübe Erfahrungen gesammelt hatte, gelobte er öffentlich, das Theater für immer zu meiden und kehrte nach Breslau zurück. Am 4. Februar 1821 heiratete er Luise Rogée und bald darauf wurden beide Gatten, Holtei als Theaterdichter und Sekretär, Luise als 1. Liebhaberin an Stelle der nach Wien abgehenden Mad. Anschütz engagiert. Luise von Holtei, die am 9. Mai 1821 als Curli ihr Breslauer Engagement antrat, wurde dank ihrer lieblichen jugendlichen Erscheinung, ihrer Anspruchslosigkeit, ihrer Innigkeit und ihres echten Gefühls (Ann. 163) schnell der Liebling des Breslauer Publikums. Das junge Paar fand in den ersten Gesellschaftskreisen der Stadt Zutritt; es wurde durch Staffens Vermittelung sogar in den akademischen Club aufgenommen, dessen Statuten Schauspieler ausschlossen, und gewann hier allgemeine Achtung und Vertrauen. (Ann. 164). Karl von Holtei freilich fühlte sehr bald, daß er eigentlich nur als Gatte seiner Frau engagiert sei; denn die Stellung, die man ihm eingeräumt hatte, bot ihm keine Möglichkeit, sich zu betätigen. 1823 gelang es ihm allerdings, mit der Direktion einen neuen Engagementsvertrag auf drei Jahre abzuschließen.

schließen, durch den er als Mitglied der Regie einen Platz in den Direktionskonferenzen erhalten sollte. Ehe es jedoch so weit kam, brach zwischen Holtei und den Schauspielern, denen die Direktion sich anschloß, ein äußerst heftiger Streit aus, der Holteis Entlassung und den freiwilligen Abgang seiner Gattin, zugleich aber auch eine ganze Reihe von Theaterentwürfen zur Folge hatte, die zu dem Zusammenbruch der Breslauer Theateranstalt wesentlich beitrugen. Ein neues Engagement zu finden war nicht so leicht, wie Holtei und seine Frau wohl gehofft haben mochten. Weder in Prag, Wien und Brünn (Ann. 165), noch in Berlin mochte man das durch den Breslauer Theaterrückfall allzu bekannt gewordene Holteische Ehepaar anstellen, obwohl Luise dort überall wie bald darauf in Hamburg mit großem Erfolge gastierte. In dieser Not wandte Holtei sich mit einer Eingabe an Friedrich Wilhelm III., und der König befahl das Engagement Luises an das Berliner Hoftheater. Vor Antritt desselben gab Luise im Februar und März 1824 ein neunmaliges Gastspiel auf der Breslauer Bühne, mit dem sie einen sehr großen Erfolg erzielte. Aller hier herrschenden Traditionen entgegen wurde sie eines Abends schon vor Beendigung des Stückes herausgerufen, und am Abende ihres letzten Auftretens wurde ihr ein großer Packelsack dargebracht. (Ann. 166)

Im März 1824 trat Luise von Holtei ihr neues Engagement in Berlin an; am 28. Januar des folgenden Jahres starb sie, die anspruchslose, pflichttreue Gattin, die Mädchenhafte, natürlich wahre Schauspielerin, nach monatelanger Krankheit im Alter von 24 Jahren.

Holtei selbst, der stets mit ganzem Herzen an seiner schlesischen Heimat gehangen, und den ebenso die Vorliebe für das Theater nie verlassen hat, machte ein Dezennium nach jenen Vorfällen, die seine Entlassung von der Breslauer Bühne herbeigeführt hatten, den Versuch, von neuem an dieser Bühne Fuß zu fassen. Im Februar 1838 bewarb er sich auf die Nachricht, daß der Verwaltungsausschuß des Breslauer Theaters an Stelle Pichls einen neuen Pächter suche, mit Romie zusammen um dieselbe Stelle; beider Bewerbung wurde angenommen, da man auf Romie, der früher Inspektor an der Breslauer Bühne gewesen war, große Hoffnungen setzte. Die Abneigung gegen Holtei war jedoch in Breslau noch immer so groß, daß von allen Seiten Protest gegen diese Wahl erhoben wurde. Als der Ausschuß der Aktionäre sich daraufhin für unzuständig erklärte, da die Wahl des Pächters statutengemäß durch eine Aktionärsversammlung vollzogen werden müßte, und den Aktionären die Entscheidung überließ, als auch die Regierung die Wahl Holteis und Romies kassierte, zogen beide ihre Bewerbung zurück.

Im Herbst 1844 endlich wurde Holteis alter Wunsch erfüllt, noch einmal an der Bühne zu wirken, an der er vor nun genau einem Vierteljahrhundert sein 1. Engagement als Schauspieler gefunden, auf der er den ersten Erfolg als dramatischer Dichter erzielt hatte. Der eine Pächter des Breslauer Theaters nämlich, Holteis alter Freund, Eugen B. Baron von Vaerst, bot ihm die durch den Abgang des Kritikers Nimbe erledigte Stelle eines Vicedirektors und Dramaturgen am Breslauer Theater an, und Holtei vermochte es trotz aller trüben Erfahrungen nicht, dieses Anerbieten abzuschlagen. Aber Widerwärtigkeiten aller Art, besonders die Schmähungen der Presse, verleideten ihm sein Amt sehr bald aufs gründlichste (Ann. 167); er atmete erst wieder auf, als er im März 1845 die Direktion der Breslauer Bühne niederlegen konnte, die er darnach nie wieder betreten hat. (Ann. 168).

In den letzten 5 Jahren der Breslauer Entreprise, vom Scheiden Rhodes aus der Direktion im Herbst 1819 bis zur Verpachtung der Bühne am 1. Januar 1824, in jenen Jahren also, in denen die verschiedenen Direktionsposten allzuoft mit neuen Männern besetzt wurden, die weder Kenntnisse des Bühnensessens mitbrachten, noch solche bei der kurzen Zeit ihrer Tätigkeit am Theater sich aneignen konnten, kam v. abgesehen von der Anstellung Luise von Holteis - nicht ein wichtiges Engagement mehr zu Stande.

Wohl wurde 1820 ein Anfänger engagiert, der später als Mitglied des Königsstädtischen Theaters der populärste Komiker der preussischen Hauptstadt werden sollte, nämlich Fritz Beckmann. Am 13. Januar 1803 als Sohn eines Töpfergesellen in Breslau geboren, seit 1817 auf der Bühne seiner Vaterstadt als Chorist beschäftigt, hatte man ihm am 30. August 1820 zum 1. Male eine Rolle anvertraut. Wie Seydelmann warde auch er indessen hier an falscher Stelle beschäftigt, und so folgte er denn, ohne in Breslau je einen Erfolg errungen zu haben, im Juli

1824 einem Rufe an das neugegründete Theater in der Königsstadt, an das Schmelka ihn empfohlen hatte. (Ann. 169).

Von den in den letzten Jahren der Entreprise neu angestellten Schauspielern sind allenfalls noch Dittmarsch und Frau, Albert und Luise Wagner, Marianne Wohlbrück und Mad. Lange-Loening zu erwähnen. Carl Dittmarsch, der in Breslau Helden- und Liebhaberrollen im Schauspiel wie in der Oper spielte, kam im Jahre 1820 mit seiner Gattin vom Stuttgarter Theater zur Breslauer Bühne; 1824 schied er beide von Breslau, um ein Engagement in Coburg anzunehmen. Albert Wagner, (Ann. 170) der älteste Bruder Richards, der Vater Johanna Wagners, war, als er im Mai 1820 in Breslau angestellt wurde, noch völlig Anfänger; doch fand sein gut geschulter, annähernd, wenn auch allzuschwacher Tenor hier recht viel Anerkennung. Ostern 1826 verließ er fast gleichzeitig mit seiner Schwester, der im Mai 1822 engagierten Luise Wagner, die Breslauer Bühne.

Mlle. Marianne Wohlbrück, eine ganz junge Anfängerin, leistete während ihres ungefähr einjährigen Wirkens am Breslauer Theater recht wenig Bedeutendes, wofür auch Carl Schalls anerkennende Berichte in seiner Neuen Breslauer Zeitung nicht hinwegzutäuschendem Vermögen. Einige Jahre nach ihrem Abgange vom Breslauer Theater, am 3. Juni 1826, wurde sie die Gattin des Komponisten Heinrich Marschner.

Mad. Loening, genannt Lange endlich, die am 25. Nov. 1822 engagiert wurde und bis Ostern 1826 der hiesigen Bühne angehörte, war eine recht gute, wenn auch nicht gerade hervorragende Schauspielerin. "Sie bewies" wie der Rezensent der Abendstunden schreibt - (Ann. 171) - "schon beim ersten Auftreten Geist, Gewandtheit, Kraft und Schule. Ihre wahrhaft treffliche Gradation des Charakters, ihre recht innerliche Gemüthlichkeit, ihre tüchtige, oft nur zu gehobene Deklamation, ihr schönes modulationsfähiges Organ, Haltung, Stellung, Gang, Mimik, alles die zeigte Kunstwert."

So wenig es, wie wir eben sahen, der Theaterleitung in dem letzten Jahren der Entreprise gelang, bedeutende Künstler an die Breslauer Bühne zu verpflichten, so wenig glückte es ihr, die guten Schauspieler die von früher her noch in Breslau waren, an dieser Bühne festzuhalten. Die unsicheren, sich immer unerquicklicher gestaltenden hiesigen Theaterverhältnisse veranlaßten so manchen Schauspieler, an einer anderen Bühne Anstellung zu suchen. Wir sahen dies schon oben, (Ann. 172) als wir uns mit Mosevius beschäftigten, wir erfahren es z. B. auch aus einem Briefe, den Mad. Herdy, gewesene Voss am Kammererrat Kirme (Ann. 173) am 24. Juni 1822 aus Dresden richtete: "Mein Wunsch ist, daß meine 7-jährige Tochter Auguste Voss in ihrer Vaterstadt Weimar eine Anstellung finden möchte. Sie ist gegenwärtig bald 2 Jahre in Breslau in der abgegangenen Mad. Ehlerss Pacht engagiert, wünscht aber das dortige Theater zu verlassen, da eine der größten Unannehmlichkeiten der dortigen Bühne der ewige Wechsel der Direktion ist und sie diesen Wechsel nun schon dreimal erlebt hat. Was dies bei kaufmännischen Entreprisen sagen will, weiß ich selbst am besten. Auch hat der Schauspieler bei solchen Bühnen nie etwas für sein Alter zu hoffen, und seine aufgeopfertten Kräfte für das Vergnügen des Publikums glauben solche Leute mit der Gage bezahlen zu können."

Der Zusammenbruch der Breslauer Oper durch den Abgang von Hoppe, Mlle. Biercy, Stolz, Mad. Josephine Anschütz und Mad. Sachs, Geyer und Fran, Ehlerss und Frau und Mlle. Sutorius, die alle innerhalb zweier Jahre ungefähr um die Zeit, als Rhode die Direktion niederlegte, die Breslauer Bühne verließen, haben wir schon geschildert.

Um die gleiche Zeit wurden auch in das Personal des Schauspiels durch den Abgang einer großen Zahl von Bühnenkünstlern Lücken gerissen, die durch die erwähnten Neueingagements auch nicht im entferntesten ausgefüllt werden konnten. Schon 1819 hatten Seydelmann und Mad. Sachs Breslau verlassen, 1820 wurde der alte Scholz pensioniert, Nagel Koller und Mlle. Klein gingen ab; 1821 schied Anschütz und seine Gattin Emilie aus dem Verbände des Breslauer Theaters. Im Ensemble fehlten im Juni 1822, wie der Breslauer Korrespondent im Freimüthigen berichtet (Ann. 174), nichts weniger als: ein 1. Liebhaber, ein Held, ein edler Vater, ein komischer Alter, eine 1. tragische Liebhaberin und eine edle Mutter für das Schauspiel; eine 1. Sängerin, ein 1. Tenor und ein Bassist für die Oper.

Mit Mad. Holtei, die infolge der Verabschiedung ihres Gatten wegen

des Tourmenten^{air} Skandals, am 4. Mai 1823 die Breslauer Bühne verließ, schied die letzte gute Schauspielerin vom hiesigen Theater, während von den Schauspielern allein Schmelka und Stawinsky, allenfalls auch Mousvius noch an die frühere Glanzepoche erinnerten.

Das Personal, das Biercy am 1. Januar 1824, am Ende der Breslauer Entreprise, übernahm, war trotz der großen Zahl von zum Teil sehr bedeutenden Künstlern, die während dieser Zeit an hiesigen Theater gewirkt hatten, im allgemeinen um nichts besser als jenes, das der Theateraktienverein 26 Jahre zuvor von der Wesserschen Truppe übernommen hatte.

Chor und Statisterie.

Das im Chor und in Statisteenrollen beschäftigte Personal veränderte sich seinem Werte nach in den langen Jahren der Entreprise nur wenig; während sämtlicher Direktions- und Regieepochen wurde über dasselbe oft Klage geführt. Einzig der Energie und dem rastlosen Eifer des Musikdirektors Biercy glückte es, wenigstens dem Chor der Oper zu verbessern, ihn zu regelmäßiger Erscheinung zu veranlassen, ihm ein sicheres Auftreten und eine gewisse Vertrautheit mit seinen Aufgaben anzugewöhnen und ihn dem Rahmen der ganzen Aufführung einzuordnen. Der Zahl nach stieg das Chor- und Statistenpersonal während der Entreprise von etwa 10 Personen in den ersten Jahren - 1798 waren überhaupt noch keine angestellt - auf etwa 25 Personen einschließlich der Kinder bei ihrem Ende. Verstärkt wurden Chor und Statisterie durch die unbeschäftigten Schauspieler (Ann. 175); nur die ersten Kräfte waren von solcher Tätigkeit gewöhnlich befreit. Bei Aufführungen, die ein besonders großes Personalaufgebot erforderlich machten, wurden auch dem Theater für gewöhnlich fernstehende Kreise zur Mitwirkung herangezogen: Soldaten der Breslauer Garnison für militärische (Ann. 176), die Bäckergesellen für bürgerliche Rollen. Daneben wirkten noch die Mitglieder der Schul- und Kirchenchöre, ja sogar die Hospitalkinder, endlich die sogenannten Choralisten (Ann. 177) des öfteren mit.

Der Spielplan des Breslauer Aktientheaters.

Wie die Entwicklung der Theaterverhältnisse in Breslau im großen und ganzen durchaus nicht von deren Entwicklung in anderen deutschen Städten abweicht, wie die Blütezeit des Breslauer Theaters mit der Blütezeit des deutschen Theaterwesens überhaupt zusammenfällt, so liefert auch der Spielplan dieser Bühne ein getreues Abbild des Spielplanes mittlerer deutscher Theater im Anfange des neunzehnten Jahrhunderts. Auch ohne das man die Aufführungsvorzeichnungen verschiedener deutscher Durchschnittsbühnen erst einander gegenüberstellt, kann man dies schon aus dem Umstande schließen, daß ja alle deutschen Theater ihren Spielplan aus dem gleichen Vorrat vorhandener und neu entstehender Stücke zusammenstellen mußten. Das Repertoire jeder Bühne, die nicht durch das Verfolgen von Sonderzielen aus dem allgemeinen Rahmen herausfällt, liefert, sofern man die nur zur augenblicklichen Belustigung der Zuschauer dienende Tagesware von der Berücksichtigung ausschließt, ein deutliches Spiegelbild der literarischen Strömungen ihrer Zeit. Ebenso läßt sich vom entgegengesetzten Standpunkt aus sagen, daß man über die Zusammensetzung des Spielplanes ein Urteil erst dann fällen kann, wenn man sich mit jenen literarischen Strömungen beschäftigt hat.

Im 2. Viertel des 18. Jahrhunderts war die deutsche Schauspielkunst, ja das deutsche Theater überhaupt in ein ganz neues Stadium eingetreten. Gottsched und die Neuberin hatten damals die Kluft geschlossen, die so lange zwischen der Dicht- und Schauspielkunst, zwischen der höheren Bildung und dem volkstümlichen Theater bestanden hatte. Die feierliche Verbanung des Musawars von der Bühne, von Mad. Neuber auf Gottscheds Veranlassung im Oktober 1737 in Leipzig in feierlicher Demonstration vollzogen, die 1. Aufführung von Lessings jungem Gelehrten durch die Truppe der Mad. Neuber im Jahre 1747, d. h. Lessings 1. Debit als Bühnendichter, die Verdrängung der bisher allein üblichen Haupt- und Staatsaktionen, des Harlekin- und des Stegreifspiels durch regelrecht gebaute Alexandrinertragödien nach französischem Vorbilde bilden den Auftakt zu der glänzenden Entwicklung, die das deutsche Theater im 18. Jahrhundert genommen hat. Freilich wurde durch die Gott-

scheda: Neuberger Reformen des Schauspiels seine Volkstümlichkeit genommen; das Volk fand die Tragödien unerträglich, seitdem man sie rücksichtslos von allen komischen Elementen geläubert hatte und suchte sein Vergnügen an anderen Orten. Trotz aller wirtschaftlichen Schwierigkeiten, die das Nachlassen des Interesses am Theater mit sich brachte, regte das Beispiel der Mad. Neuber doch zu zahlreichen Nachfolge an. In allen Gegenden des deutschen Landes entstanden neue Prinzipalschaften, die hartnäckig Versuchten, den neuen Idealen zum Siege zu verhelfen. Man ging freilich in diesen Bestrebungen weit über das Ziel hinaus; an Stelle der durch die englischen Komödiantenbrüder in Mode gekommenen schrankenlosen Willkür, an Stelle des bisherigen übertriebenen Naturalismus trat die endlose Regelmäßigkeit, die in Formeln erstarrte Gesetzmäßigkeit der französischen Tragödie; anstatt nach seiner Laune, seinem Temperament, seiner Phantasie mußte der Schauspieler sich nun nach genau festgelegten Regeln richten. Der Rückschlag aber konnte nicht ausbleiben. Die Sturm- und Drangperiode mußte mit zwingender Notwendigkeit folgen, die mit größtem Übermute gegen alles Herkömmliche in Dichtung und Darstellung Sturm lief. Ein Ausdruck dieser gewaltsamen, stürmischen Epoche war der Gütz, waren 8 Jahre später Schillers Räuber, zwei Dramen, die eine wahre Flut von Ritter- und Räuberstücken im Gefolge hatten. Die mit so außerordentlicher Wucht einsetzende neue Periode mußte jedoch schnell an eigenen Feuer verbrennen, und wie in der Geschichte jeder Kunst noch stets auf eine nach außen gerichtete Kunstperiode eine Epoche nach innen gerichteter Betrachtung gefolgt ist, so konnte auch in diesem Falle der Rückschlag nicht ausbleiben. Der uralte Streit, den wir schon seit der Zeit Platos und Aristoteles verfolgen können, ob die Kunst im Anschlusse an die Natur oder in der Abweichung von ihr das höchste Ziel zu erblicken habe, kam ebenfalls jetzt wieder zum Ausbruche, und so finden wir denn, wenn wir die weitere Entwicklung der deutschen dramatischen Kunst betrachten, die Spaltung in eine natürliche und eine ideale Richtung, die aber beide im Gegensatze zu der Sturm- und Drangperiode stehen. Wir haben oben gesehen, daß auch der Stil der Darstellung sich um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts in 2 große Richtungen, in die ideale Richtung der Weimarer Schule und in die realistische Richtung der Hamburg-Mannheim-Berliner Schule spaltete. Wie der ideale Schauspielstil von Weimar seinen Ausgang nahm, so wurde auch das ideale, das klassische Drama in Weimar geboren und gelangte dort zur Blüte. Derselbe bewußte Gegensatz zu den dramatischen Produkten der Sturm- und Drangzeit, der in den Werken der Klassiker so deutlich zum Ausdruck kommt, zeigt sich, wenn auch in anderer Weise, in den Bühnendichtungen Ifflands und Kotzebues. Der große Beifall, den Ifflands Familiendramen beim Publikum fanden, liefert den besten Beweis dafür, wie müde man sich an den Ritter- und Räuberstücken mit ihren gewaltsamen Situationen, ihren schroffen Charakteren voll größter Leidenschaftlichkeit gesehen hatte. Während die Klassiker die ganze Welt künstlerisch zu erklären, sie zu idealisieren strebten, während die Kunst, die Schönheit ihnen als das höchste Gesetz galt, sah Iffland, eine spezifisch bürgerliche, leidenschaftslose, nüchterne Natur seine Aufgabe in der prosaischen Abschrift der Wirklichkeit. Das Bestreben, das Volk zu den eigenen hohen Idealen zu begeistern, das Schiller und Goethe beherrschte, lag Iffland völlig fern. Wie er als Schauspieler nur das eine Ziel kannte, den Beifall des Publikums zu erringen, so verfolgte er auch als Dramatiker keinen anderen Zweck. Da er sich aber bewußt war, daß eine rein realistische Wiedergabe der Wirklichkeit das Publikum nicht genügend anzulocken vermöge, so verwob er geschickt die in der Zeit liegenden rührseligen, moralisierenden Strömungen in seine Schilderungen der bürgerlichen Gesellschaft; er setzte, als hätte Lessing nie gelebt, die Moral an Stelle der Ästhetik, und während die Klassiker die Welt zu erklären suchten, riefen er sie unterrichten und bessern zu wollen. Da die große Masse dem kühnen Gedankenfluge Schillerscher und Goethescher Dichtung nicht zu folgen vermochte, Iffland aber seine Lebensbilder aus dem Philistertum seiner Tage in sehr gewandter Weise mit billigen Moralpredigten und Sentimentalitäten zu verbrümen und so der Menge schmackhaft zu machen verstand, erwarb er sich weit mehr den Beifall des Publikums als Richter der klassischen Richtung.

Von weit ungünstigerem Einflusse auf die Entwicklung des deutschen Dramas als die moralisierenden, rührend trivialen Ifflandschen

Stücke waren die Machwerke Kotzebues. Durch sein Geschick, äußerlich spannende Handlungen zu gestalten, durch sein dramatisches Talent, durch seine Vertrautheit mit der Bühnentechnik, durch seine Fähigkeit, Empfindungen zu heucheln, gelang es Kotzobue in überraschender Weise, die Masse in seinen Bann zu schlagen. Indem er jeder Ungeurichtung schmeichelte, indem er sich zum Diener und Prediger des Genüßlosen, ja des Gemeinen entwürdigte, indem er in grenzenloser Privatität sich über alle ästhetischen und sittlichen Forderungen hinwegsetzte, errang er für den Augenblick ungeheure Erfolge, und man räumte ihm einen Platz unter den Dichtern des höheren Dramas ein. Allmählich aber erkannte man, daß Kotzebue mit seinen fast stets oberflächlichen, seichten, ja platten Machwerken, die er durch wohlfeile, oft recht schlüpfrige Witze, billige Affekte und Theaterepous aller Art dem Publikum munnig-recht zu machen versuchte, zum Niedergange des deutschen Theaters mehr als jeder andere dramatische Dichter beigetragen hat. Während die klassische Dichtung dank ihrem gesunden Kerne in Blüte blieb, mußte man der realistischen, indem Wiedergabe des Alltags durch Ifland, Kotzebue und ihre Nachbeter bald überdrüssig werden. Der Umschwung ließ nicht lange auf sich warten; in der Romantik, die allerdings auf das Theater fast nur durch theoretische Abhandlungen Einfluß gewonnen hat, und in der Schicksalstragödie, die zu zeigen versuchte, das höhere Mächte den Gang des irdischen Geschehens beeinflussen, kam er deutlich zum Ausdruck.

Die dramatischen Dichtungen, die aus den geschilderten literarischen Zeitströmungen heraus geboren wurden, wurden überall in ungefähr gleichem Umfange in den Spielplan aufgenommen. Aber auch jene, um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert in schier unüberschbarer Zahl geschaffenen Theaterstücke, die keine höheren Ziele verfolgten, sondern lediglich dem Abwechslungsbedürfnisse der Menge dienen wollten, nahmen ihren Weg über alle deutschen Theater, was in Berlin oder Wien beifall gefunden hatte, das wurde, ganz wie heute, bald allerorten gespielt. Ebenso waren all die zahlreichen Werke musikalischen Charakters, die erstens wie die komischen Opern, die Operetten und Singspiele, die damals so beliebten Vaudivilles, jene aus den Werken der verschiedensten Dichter und Tonsetzer bunt zusammengeziemten Darbietungen, und die zwischen Oper und Schauspiel Vermittelnden Melodramen Gemeingut aller deutschen Bühnen. Obwohl die Spielpläne der verschiedenen deutschen Theater, aus derselben Quelle Vorhandener und neu entstehender Bühnendichtungen geschöpft, im großen und ganzen viel Ähnlichkeit miteinander haben, so finden sich doch in einzelnen eine Menge von Verschiedenheiten, die im wesentlichen daher rühren, daß die Direktoren, denen die Zusammenstellung des Spielplanes oblag, verschiedene Ziele auf ganz verschiedenen Wegen verfolgten, und das die Spielplanzusammenstellung mehr oder minder stark vom Publikum beeinflusst wurde.

Das Ziel, die Bühne selbst gegen den Willen des Publikums künstlerisch zu heben, das Goethe - in der Hauptsache um Schillers willen - ein paar Jahre lang verfolgte, ist nur von ganz wenigen Theaterdirektoren erstrebt worden. Die Verfolgung dieses Zieles war überhaupt nur den Leitern derjenigen Bühnen möglich, die mit großen Zuschüssen aus fürstlichen Kassen rechnen konnten. Andere Theater, so das Breslauer, die alle Ausgaben aus den Einnahmen der Kasse bestreiten mußten, waren darauf angewiesen, die Stücke aufzuführen, die beim Publikum den meisten Anklang fanden. Die Gefahr, daß alle höheren Zwecken dienenden Darbietungen ganz vom Spielplane gestrichen würden, weil sie zu wenig einbrachten, und daß dafür nur dem Vergnügen und der Abwechslungsucht des Publikums dienende Stücke zur Aufführung kamen, lag natürlich sehr nahe. Direktor Bothe in Breslau zum Beispiel erlag ihr. Die Kassenverhältnisse gestalteten sich in der kurzen Zeit seiner Direktion zwar sehr günstig, die künstlerische Bedeutung des Theaters aber sank mehr und mehr. Ganz anders als Bothe war der 1. dramaturgische Direktor, Heinrich, bei der Zusammensetzung des Spielplanes zunächst vorgegangen. Wie er schon in seinen offenen Briefen im Journal des Luxus und der Moden und in den Provinzialblättern gegen den Spielplan der Mad. Waeser zu Felde gezogen war, der alle höheren Absichten vernachlässigen ließ, so suchte er, selbst Direktor geworden, alle nur auf den Geschmack des großen Publikums berechneten, minderwertigen Stücke zu verbannen. Nur zu schnell mußte er sich aber überzeugen, daß das Resultat, das er damit erzielte, ein ganz anderes als das beabsichtigte war. Denn nun blieb das Theater leer, und die Direktion mußte sich wohl oder übel bequemen, den alten

schlechten Spielplan weiterzuspielen, um die Ausgaben decken, so wenigstens dem Personal seine Gage zahlen zu können.

In Heinrichs Rechenschaftsbericht an das Breslauer Publikum über seine Theaterverwaltung spricht sich deutlich aus, daß der junge Feus erkopft sich allmählich bequemt hatte, bei der Zusammenstellung des Spielplanes dem Publikum entgegenzukommen. "Um immer klassische Stücke aufzuführen" - heißt es hier - "wollten notwendigerweise auch die Zuschauer eines durchaus klassischen Geist annehmen.... Eine gewalt'same Geschmacksreform würde, selbst wenn sie möglich wäre, wie jede Gewalt in der vorrationalen Welt mehr Schaden als Gutes stiften." Durch seinen Rückzug vor dem Publikum büßte Heinrich sehr viel an Achtung ein. Er hätte ihm nicht anzutreten brauchen, wenn er sich pflichtgemäß an die Bergerschen Grundsätze gehalten hätte, die in 14. Paragraphen für die Auswahl der aufzuführenden Stücke Richtlinien aufstellten, die zu den von Heinrich in den oben genannten Briefen vertretenen Anschauungen in einer vielleicht absichtlich zum Ausdruck gebrachten schroffen Gegensatz stehen. In jenen Paragraphen der Grundsätze war der dramaturgische Direktor davor gewarnt worden, eine entschiedene Vorliebe für irgend eine Schauspielgattung oder eine Nichtachtung für das merkwürdige "was eine gewisse Klasse von Zuschauern gerne sieht." Man hatte ihm vielmehr angewiesen, bei der Auswahl der Stücke möglichst tolerant zu Werke zu gehen und nicht für eine kritisch strenge Auswahl, sondern nur für Mannigfaltigkeit zu sorgen und dem Zuschauer dadurch Gelegenheit zu geben, für sich selbst die Vergleichung zwischen gut und schlecht anzustellen.

Der Dramaturg war endlich darauf aufmerksam gemacht worden, daß das Interesse des Publikums für gehaltvolle Darbietungen durch mastergiltige Aufführungen leicht zu steigern sei, während schlechte, aber doch beliebte und die Kasse füllende Stücke durch reizvolle äußere Aufmachung auch für gebildete Theaterfreunde anziehend gemacht werden könnten.

Direktor Rhode nahm sich bei der Zusammenstellung des Spielplanes die in den Bergerschen Grundsätzen niedergelegten Bestimmungen zur Richtschnur. Etwa die Mitte zwischen Heinrich und Bothe haltend, von denen der eine wenigstens im Anfange seiner Verwaltung unerfüllbaren Forderungen nachgegeben war, während der andere nur auf die Vergrößerung der Kasseneinnahmen Bedacht genommen hatte, stellte Rhode mit großem Geschicke ein Repertoire zusammen, das einerseits den Abwechslungsbedürfnisse und dem Geschmack der Menge angepaßt war, andererseits aber klassische und sonstige wertvolle Stücke nicht vernachlässigte. Die uns erhaltenen Rechenschaftsberichte Rhodes (Ans. 178) über beide Perioden seiner Direktion zeigen uns, wie Rhode durch genaue Berechnungen eine Hebung des Spielplanes und gleichzeitig eine Steigerung der Kasseneinnahmen erzielte. So stellte Rhode 1805 fest, daß das Theater, um alle Ausgaben decken zu können, allabendlich 123 Taler 1816 allabendlich 130 Taler einbringen müsse. Stücke ohne besonderen Wert wurden sofort abgesetzt, wenn sie diesen Etat nicht erreichten, klassische Stücke dagegen wurden ohne Rücksicht darauf, wie viel sie einbrachten, so oft gegeben, als es die den Etat übersteigenden Einnahmen minderwertiger Stücke erlaubten. In den Einnahmen, die man mit den verschiedenen Stücken erzielte, spricht sich der Geschmack des Publikums deutlich aus. Da nun aber jeder Direktor, der das Theater nicht zu Grunde richten wollte, gezwungen war, in ähnlicher Weise den Etat zu berechnen, wie Rhode es tat, so läßt sich deutlich erkennen, wie großen Einfluß das Publikum auf die Zusammenstellung des Spielplanes ausübte, bei solchen Bühnen wenigstens, die wie die Breslauer Bühne ganz allein auf die Kasseneinnahmen angewiesen waren.

Den maßgebenden Teil des Breslauer Publikums bildete zu Beginn unserer Epoche das Offizierkorps der Garnison, das gegebenen Falles durch Erregung von Theaterturmulden seinen Wünschen Geltung zu verschaffen wußte. Seit 1811, seit der Verlegung der Frankfurter Universität nach Breslau, besaß die Studentenschaft kraft ihres rücksichtslosen Vorgehens und ihrer zahlenmäßigen Überlegenheit den ausschlaggebenden Einfluß; ihr Urteil entschied in großen und ganzen das Schicksal neuer Stücke. Den Einfluß der Offiziere zu brechen, fiel ihr um so leichter, als seit den Zusammenbrüchen des alten Heeres sich bei der Bürgerschaft eine starke Abneigung gegen das Offizierkorps bemerkbar machte, die nach den Befreiungskriegen noch erheblich zunahm.

Der Geschmack des Publikums war in Breslau naturgemäß ein anderer als in vielen anderen Städten; ein anderer z.B. als der des Publikums in Leipzig, wo keine nennenswerte Osmatone lag, um neben der Studentenschaft und den Gelehrten der Kaufmannstand ein besonders starkes Interesse für das Theater an den Tag legte; er war auch durchaus anders als etwa der des Weimarer Publikums, das zum großen Teile recht gebildet war und fast durchweg in engen Beziehungen zum Hofleben stand. Literarische Experimente, wie die Aufführung des Ios und des Alarocs zum Beispiel, die Goethe in Weimar anstellen konnte, verboten sich selbstverständlich in Breslau. Ein Theaterdirektor, der wie Goethe im Zuschauerraum sitzend - das Publikum zu lenken versucht hätte, der - wie Goethe bei der Aufführung des Alarocs, als sich eine Lauchopposition bemerkbar machte - sich erhoben und mit donnernder Stimme ins Publikum gerufen hätte: man lache nicht!, der - wie Goethe - den oft allzu laut ihr Mißfallen äußernden Studenten den Besuch des 1. Ranges verboten und ihnen gar angedroht hätte, sie durch die wachhabenden Soldaten entfernen zu lassen, wäre natürlich in Breslau völlig undenkbar gewesen.

Auch auf die Kritiker, diese Wortführer des Publikums, mußte die Direktion bei der Zusammenstellung des Repertoires Rücksicht nehmen. Vermochten sie doch so viel, daß es z.B. dem Fähigsten unter den Breslauer Kritikern Carl Schall gelang, 2 Direktoren - Bothe und Fischer - zu stürzen.

Eindlich ist auch der Einfluß nicht zu unterschätzen, den die Rücksicht auf das zur Verfügung stehende Personal bei der Gestaltung des Spielplanes ausübt. Er macht sich einmal darin bemerkbar, daß Stücke, die beliebten Darstellern besondere Gelegenheit zur Entfaltung ihrer Talente geben, vom Publikum auch besonders bevorzugt und deshalb von der Direktion möglichst oft zur Aufführung gebracht werden. Er zeigt sich zum anderen darin, daß diejenigen Stücke, die sich nicht in befriedigender Weise besetzen lassen, nicht zur Darstellung gebracht werden können. So konnte man z.B. in Weimar die Jungfrau von Orleans erst 14 Monate später als in Breslau aufführen, weil keine geeignete Darstellerin für die Titelrolle vorhanden war; aus dem gleichen Grunde mußte man in Breslau 1819 von der Aufführung guter Opera fast vollständig absehen, weil alle wertvollen Sängern und Sängern Breslau verlassen hatten. Auch die Zahl der Schauspieler und Schauspielerinnen ist von Einfluß auf die Gestaltung des Spielplanes. Je mehr Personal vorhanden, je größer damit die Möglichkeit ist, die Schauspieler mit einander abwechseln zu lassen, desto mehr Neuaufführungen werden einstudiert, desto abwechslungsreicher auch die einzelnen Aufführungen derselben Stücke gestaltet werden können. Die Zahl des in Breslau beschäftigten Solopersonals war nicht gerade groß. 1813 z.B. bestand dasselbe aus 29 Personen, während vergleichsweise in Berlin 48, in Dresden 26, in Hamburg 48, in Mannheim 33, in Stuttgart 36 und in Weimar 25 Schauspieler und Schauspielerinnen zur Verfügung standen. Hierbei ist aber hervorzuheben, daß in Weimar z.B. Viernal, selbst nur dreimal gespielt wurde, während in Breslau im Sommer wie im Winter täglich Aufführungen stattfanden.

Daß auch das Auftreten von Gästen auf die Gestaltung des Spielplanes nicht ohne Einfluß war, läßt sich schon aus der Tatsache erkennen, daß die einzige Aufführung von Goethes Iphigenie während der ganzen Zeit der Entreprise mit Sophie Schreeder als Gast stattfand, und daß, in der ersten Aufführung der Maria Stuart in Breslau die Berliner Hofschauspielerin Friederike Unzelmann (später Bethe) die Titelrolle spielte.

Außer den geschilderten Gründen, die vor allem dazu beigetragen haben, daß zwischen dem Repertoire des Breslauer Theaters und dem Spielplänen anderer Bühnen trotz der Übereinstimmung in den Grundzügen doch nicht unwesentliche Verschiedenheiten im einzelnen bestehen, sind endlich noch die lokalen Einflüsse in Betracht zu ziehen. Breslau hatte infolge seiner Lage im südöstlichen Winkel der Monarchie nur geringen Fremdenverkehr; das Theater war daher fast ausschließlich auf Besucher aus der Stadt und aus der Provinz angewiesen. Bei der Gestaltung des Spielplanes mußte sich die Direktion infolgedessen mehr nach dem Geschmacke des einheimischen Publikums richten, als dies in Städten mit starkem Fremdenverkehr nötig war; andererseits durften die einzelnen Stücke nicht zu häufig wiederholt werden, wenn

man volle Häuser erzielen wollte. Die Werke schlesischer Dichter, drau-
gen nur selten über Schlesiens Grenzen hinaus, während sie in Breslau
häufig gespielt wurden; so erhielt der Spielplan des Breslauer Theater-
ters auch auf diese Weise eine besondere Note.

Unter dem in den 26 Jahren der Entreprise in Breslau zur Darstel-
lung gelangten 935 Stücken mit insgesamt 11052 Aufführungen nehmen
die Werke der klassischen Dichter nur einen sehr geringen Raum ein.
Schillers Räuber, schon 1783, ein Jahr nach der Mannheimer Urauffüh-
rung, in Breslau zur Darstellung gebracht, wurden von 1798 - 1823 53
Mal hier gespielt. Die Verschwörung des Fiesko zu Genua gelangte 5Mal,
Kabale und Liebe, das 11 Monate nach der Mannheimer Premiere am 11.
Februar 1785 hier zum 1. Male gegeben worden war, in unseren Zeitraum
35 Mal, der Don Karlos 20 Mal zur Wiedergabe. Wallensteins Lager, infol-
ge der musterhaften Darstellung des Wachtmeisters durch Becker, des
Kapzinzers durch DeVrient zu einem Lieblingstück der Breslauer gewor-
den, erlebte 43, die Piccolomini, am 1. November 1816 zum 1. Male auf-
geführt, 7, Wallensteins Tod (Annäherung), trotz guter Darstellung fast stets
vor beinahe leerem Hause gespielt, 15 Aufführungen. Maria Stuart kam
bereits ein Jahr nach der Weimarer Premiere am 15. August 1801 zur
Darstellung und fand bis 1823 dreißig Wiederholungen. Die Jungfrau von
Orleans, schon 14 Monate vor der Weimarer Aufführung mit Max. Gehlhaar
in der Titelrolle am 26. Februar 1802 erstmalig dargestellt, fand in
Breslau von allen Schillerschen Dramen den größten Beifall; 65Mal wurde
das Stück aufgeführt, und stets erzielte es volle Häuser. Die Brant
von Moskau dagegen, am 31. März 1808 erstmalig gegeben, fand wenig Bei-
fall und konnte nur 10 Mal wiederholt werden. Wilhelm Tell gefiel bei
der Breslauer Uraufführung am 15. August 1804 nur wenig und erregte
"keine lebhaftere Sensation". Brant als Anschluss 1814 die Titelrolle über-
nahm, weckte das Schauspiel "Von innen quellende Begeisterung" bis 1823
wurde es 45 Mal aufgeführt.

Von Schillers Bearbeitungen fremder Stücke kam Macbeth 9 Mal, der
Parasit 6 Mal, Phaedra 6 Mal und Turandot 12 Mal zur Aufführung. Turan-
dot wurde ohne eigentlichen Beifall gespielt, da bei weitem die meiste
sten nicht wußten "was die darnach machen sollten".

Goethes "Goetz von Berlichingen" wurde in unserem Zeitraume nur
2 Mal, Verden 6 Mal gespielt; der Orläns, auch schon unter Max. Waeser
aufgeführt, kam 12 Mal zur Darstellung. - Kognat, am 3. August 1809 erst-
malig gegeben, wobei DeVrient den Brackenburg spielte, gefiel bei der
Uraufführung nicht, und die Wiederholungen fanden meist vor fast
leerem Hause statt. - Iphigenie auf Tauris wurde nur am 29. September
1820 mit Sophie Schroeder in der Titelrolle aufgeführt. Torquato Tas-
so wurde sogar erst am 30. Dezember 1828, an Vorletzten Tage der Bie-
rayerschen Direktion, in den Spielplan aufgenommen.

Für den Faust war die Zeit noch nicht gekommen; doch wurden am 29.
März 1823 die Studierzimmeressen in einer Einrichtung von Holtei zur
Darstellung gebracht.

"Die Geschwister" wurden 19 Mal, "die Mitschuldigen" 16 Mal, "die
Laune des Verliebten" 27 Mal, "Jery und Bactely" 3 Mal, die Bearbeitung
des Tamored ebenfalls 3 Mal aufgeführt.

Lessings "Minna Von Barnhelm", schon seit dem Zeite der Max.
Waeser zum eisernen Beweise des Breslauer Theaters gehörend, fand in
unserem Zeitraume 38, Millia Calotti, am 28. Juni 1798 zum 1. Male hier
aufgeführt, 23 Wiederholungen. Nathan der Weise, am 15. November 1805
zum 1. Male dargestellt, erlebte trotz des anfangs ganz außerordentli-
chen Beifalls nur 9 Aufführungen.

Von den Dramen Shakespeares gehörten Hamlet, König Lear, Macbeth,
Richard III., von seinen Lustspielen: "Der Kaufmann von Venedig" - "Maß
für Maß" und "Die Irrungen" schon vor Beginn der Entreprise zum Repert-
toire des Breslauer Theaters.

Am 20. September 1776 hatte Schroeder mit der Aufführungen des
Hamlet in Hamburg zum 1. Male ein Shakespearesches Stück auf die
breslauer Bühne gebracht, wenige Wochen später hatte er ebenda den
Othello angereicht. Dann war Berlin gefolgt, und dort am 8. Januar 1778
Hamlet mit Brockmann in der Titelrolle gegeben worden. Brockmann, der
auch 1776 in der Hamburger Uraufführung des Hamlet neben Schroeder
als Geist gespielt hatte, fand hier so außerordentlichen Beifall, daß
er einen Ruf erhielt, den 1. in Berlin, erzielte, und man ihm zu Ehren eine
Medaille schlug. In Wien, München, Mannheim und in anderen Theatern

stücken wurde Shakespeares darauf durch Schroeders Gastspiel eingebürgert. Am 1. Mai 1778 führte Land. Wasser den Hamlet zum 1. Male in Breslau auf, am 12. Februar 1779 folgte "König Lear", am 23. Mai 1780 "Macbeth" in einer stark kürzten Bearbeitung von Fischer, am 25. Januar 1786 Richard III. in einer Bearbeitung des Schauspielers Steinberg, am 9. Juli 1790 "Maß für Maß" und am 24. November 1790 "Der Kaufmann von Venedig". In der Schroederschen Bearbeitung gelangte während der Zeit der Entreprise Hamlet 30 Mal, König Lear 12 Mal und König Heinrich IV. 2 Mal zur Wiederholung. Dem Bestimmung Direktor Rhodes gelang es, die veralteten Bearbeitungen Schroeders zu verdrängen und die durch die Übersetzungen Schlegels und des Jüngeren Voss zu ersetzen. Der Kaufmann von Venedig, seit 24 Jahren nicht mehr gespielt, kam in Schlegels Übersetzung schon am 18. November 1814 zur Aufführung und wurde 8 Mal gegeben. Am 3. August 1818 fand die Erstaufführung des Othello in der Vossischen Übersetzung statt; sie wurde auf das Publikum großen Eindruck, und es folgten hier bis 1823 vier Wiederholungen. In der gleichen Übersetzung wurde auch Macbeth von Rhode zur Darstellung gebracht. Für die Hauptrolle besaß Direktor Rhode ebenso wie für die "Heldpartie" des Othello in Heinrich Anschütz einen ausgezeichneten Schauspieler. In der Vossischen Übersetzung wurde endlich auch "König Lear" am 27. Oktober 1815 zum 1. Male gegeben. Nach der Übersetzung Schlegels spielte man Romeo und Julia von der Erstaufführung am 7. Januar 1820 bis Ende 1823 dreizehnmal. "Hamlet" vom 23. März 1821 bis zum Ende der Entreprise dreimal und "König Heinrich IV." in einer Einrichtung Holteis am 23. und 28. April 1822.

Heinrich von Kleist, einer der größten deutschen Dramatiker aller Zeiten, sei, wie wohl Romantiker, aber mit den Dichtern der klassischen Richtung zusammen betrachtet. Er sprach seinem inneren Wesen doch mehr die Antike als das Mittelalter, fesselten etwa Sophokles und Goethe ihm doch weit mehr als Shakespeares und Calderons. Freilich verlief ja sein ganzes Leben durchaus romantisch, freilich fällt die Blütezeit seines Schaffens in die Blütezeit der Romantik und sein "Küthchen von Heilbronn" weist sehr viele romantische Züge auf. Aber Kleist war zu groß, um nur Romantiker zu sein; wäre er nur Romantiker gewesen, so hätte die Mitwelt ihm besser verstanden.

Von seinen Werken finden wir nur drei im Spielplane des Breslauer Bühne bis 1823. Das einzige seiner Stücke, das wirklich Beifall erzielte, war "Das Küthchen von Heilbronn", das hier ganz nach dem Original, selbst mit der gewagten Badeszene, aufgeführt wurde. Der sehr große Erfolg, den es hervorrief, ist nicht zum wenigsten auf die außerordentlich glückliche Darstellung der Titelrolle durch Emilie Batenop, Heinrich Anschütz' spätere Gattin, zurückzuführen. Der Erstaufführung am 23. Juni 1817 konnten bis 1823 sechsundzwanzig Wiederholungen folgen. Weit, weit geringer war der Beifall, den das am 15. Oktober 1821 zur Feier des Geburtstages des Kronprinzen erstmalig gegebene Schauspiel "Prinz Friedrich von Homburg" fand. Man wiederholte es bis 1823 zwar noch 10 Mal, ohne aber das geringste Interesse des Publikums steigern zu können. - Den zerbrochenen Krug endlich, der ja auch in Weimar mißfallen hatte, fand man ermüdend und langweilig. Nur das "erfrischende Spiel" Schmalkes und seiner Gattin hielt das Stück zwischen Beifall und Mißfallen schwebend und ermöglichte bis 1823 neun Aufführungen.

In der Hauptsache in klassischem Geiste diondend, aber auch von der Romantik stark beeinflusst, bildet Kleist das Bindeglied zwischen der Klassik und der romantischen Richtung.

Die Werke der rein romantischen Dichter sind im Repertoire des Breslauer Theaters nur ganz spärlich vertreten; Bühnendichtungen der 1. romantischen Schule wurden hier überhaupt nicht aufgeführt, von den Vertretern der 2. romantischen Periode kam nur Adam von Arnim mit der "Befreiung von Wesel" dreimal zur Darstellung. Der romantische Geist der Zeit macht sich dagegen in der Aufführung shakespearischer Werke und der Bühnendichtungen der Spanier bemerkbar, von denen Calderon mit seinem dramatischen Gedicht: "Das Leben ein Traum" 19 Mal und mit dem "Don Gutierre" (der Arzt seiner Ehre) 9 Mal, Moreto mit dem Lustspiele: "Donna Diana" 14 Mal zur Aufführung kam.

Von den Dichtern der romantischen Richtung in weiterem Sinne ist im Spielplane des Breslauer Theaters vor allem Körner mit insgesamt 141 Aufführungen vertreten. Am erfolgreichsten waren Hedwig mit 31, der grüne Domino mit 19, die Braut mit 19, der Nachtwächter mit 17, Zriny mit 12 und Tony mit 11 Aufführungen.

Das dramatische Dramatiker Adam Oehlenschläger rührsames Künstlerdrama *Correggio* wurde in Breslau siebenmal gespielt.

Zacharias Wagners stimmungsvolles Trauerspiel: "Der 24. Februar", das die Gattung des Schicksalsdramas begründete, kam bis 1823 sechsmal zur Darstellung, sein durchaus unhistorischer "Martin Luther oder die Weihe der Kraft", am 1. März 1811 erstmalig gegeben, fand sieben Wiederholungen. Das Kreuz am Meer Ostsee und die Söhne des Tales sind nicht im Spielplane vertreten. Auch "Der neunundzwanzigste Februar", mit dem der Weissenfelder Advokat Adolf Müllner den Vierundzwanzigsten Februar zu überbrücken versuchte wurde während unseres Zeitraumes nicht ins Repertoire aufgenommen. Müllners überall aufs höchste bewundertes Trauerspiel: "Die Schuld" wurde dagegen unter dem Beifall der gebildeten Zuschauer 18 Mal, die Tragödie: "König Agurd" 4 Mal gespielt. Von Müllners Lustspielen kamen "Die Vertrauten" 26 Mal - "Die großen Kinder" 16 Mal - "Die Onkelrei" 15 Mal - "Die Zurückkunft aus Surinam" 1 Mal zur Aufführung.

Von den Schicksalstragödien Ernst Fri. von Houwalds, der in Gegensatz zu seinem Partner, dem ausgesprochenen Verstandesmenschen Müllner, aus dem Gemüthe heraus schuf, wurde "Das Bild" 9 Mal - "Die Heinkelkehr" 9 Mal - "Fluch und Segen" 6 Mal, "Mirst und Mürger" 6 Mal - "Die Freistadt" 2 Mal gespielt.

Der Gattung der Schicksalstragödie gehört auch Grillparzers "Ahnfrau", am 30. Juni 1817 zum 1. Male in Breslau dargestellt und bis Ende 1823 insgesamt 15 Mal - allerdings meist mit recht geringem Beifalle - gespielt. Schon mit seinem 2. Trauerspiel: "Sappho" aber betrat Grillparzer ganz andere Bahnen. Alle Anklänge an die Schicksalstragödie, aller romantische Zauber waren vermieden; aber das ganz rein klassische Werk gefiel sehr wenig und konnte nur 6 Mal aufgeführt werden, worin vielleicht die vernichtende Kritik des Stückes aus der Feder Karl Schalls, die die Provinzialblätter nach der Hystauführung am 19. März 1819 ihren Lesern brachten, nicht wenig beigetragen hat.

Von den Lustspielen des verdienstvollen Clauren (eigentlich Karl Gottlieb Samuel Heun), dessen Dichtungen als Auswuchs der Romantik zu bezeichnen sind, kamen 5 mit zusammen 26 Aufführungen zur Darstellung.

Mit dem 2 mal gespielten Trauerspiel "Die Firsten Chawarsky" des Schlesiers Ernst Rumpach, dessen Bühnendichtungen nach unserer Zeit hier sehr viel gespielt wurden, kamen wir zum bloßen Sensations- und Ausstattungsstücke, das im Spielplane der Breslauer Bühne vor allem durch August Klingemann vertreten ist. Sein am 29. November 1811 erstmalig aufgeführtes Trauerspiel: "Faust" erlebte 12 Wiederholungen, obwohl - wie es im Freimüthigen (1811 8. 10. 24) heist - "das Stück ein sehr schlechtes Schicksal gefunden haben würde, wenn Pochen und Pfeifen im Breslauer Theater nicht verboten wären". Klingemanns Schauspiel: "Deutsche Treue" spielte man 15, die dramatischen Gedichte: "Moses" und "Moses Errettung" je 8 - "Die Entdeckung der neuen Welt" 7 - "Columbus" 6 - "Das Volkgericht" wie "Das Deklamatorium an Krähwinkel" je 4 - "Die Maske" drei Mal.

Die höchsten Aufführungsziffern erreichten wie überall natürlich Iffland und Kotzebue und Ifflands schwächliche Epigone, die auch schauspielerisch tätige Johanna von Weissensturn.

Während die 11 aufgeführten Stücke Schillers insgesamt 330, die 7 Goethes 86, die 3 Lessings 72, die 6 Shakespeares 83, die 3 Kleists 47 Aufführungen fanden, kamen von Iffland 32 Stücke zusammen 340 Mal, von Kotzebue 146 Stücke 2231 Mal zur Darstellung.

Die dramatischen Werke der 5 großen Klassiker führte man also 44 insgesamt 618 Mal, die Ifflands und Kotzebues zusammen 2571 Mal auf.

Da während der ganzen Zeit der Sinfreprise, wie erwähnt, 11052 Aufführungen stattfanden, fallen also auf Kotzebue über 20%. Von den während der Jahre 1798 - 1823 zur Darstellung gebrachten 935 Stücken, lieferten Iffland und Kotzebue fast 45.

Vergleicht man mit diesen Zahlen z.B. die Aufführungsziffern der von der Franz Secondasschen Truppe in Dresden 1789-1813 aufgeführten Stücke und findet man, daß auf Iffland dort 9% auf Kotzebue 20 4/5 sämtlicher Vorstellungen fielen, während von Goethes Bühnendichtungen nur 6, von Lessings ebenfalls 6, von Schillers 48 Aufführungen stattfanden, so hat man einen Beweis für die oben aufgestellte Behauptung, daß die Spielpläne mittlerer deutscher Bühnen um 1800 in den Grundzügen nicht von einander abwichen. Was die betreffende Tatsache anbetrifft, daß die Stücke Ifflands und Kotzebues über 4 Mal so oft zur Darstellung gelangten wie die Dichtungen der fünf großen Klassi-

her, daß die Aufführungen klassischer Stücke nur etwa 5 % aller Aufführungen lieferten, so konnten die Direktoren sich wenig damit beschäftigen, daß auch das Repertoire der zweiten und dritten Bühnen damals nicht besser zusammen gesetzt war, und daß die Mißtursache daran der so leichte Geschmack des Publikums trug.

Von Ifflands Bühnendichtungen erwiesen sich in Breslau als erfolgreichste das schon unter Klotz. Weber aufgeführt: "Die Jagd" mit 40 - "Die Hagestolzen" mit 28 - "Heinrich V. Jugendjahre" mit 25 - "Der Spieler" mit 24 und "Die Kunststeuer" mit 20 Aufführungen. Von den Produkten der Kotzebuezeit muß man sich aber als "Leiermädchen" mit der Musik Hummels - das erfolgreichste, es wurde vom 9. November 1804 bis zum 6. November 1823 108 Mal gespielt. Die "Kranzführer mit der Musik von Abt Vogler - gab man 7 Mal, den "Reinhold wider Willen" 71 - "Johanna von Montfaucou" 55, die "Pagenreiter" 55 - "Graf v. Benjowsky oder die Verschönerung auf Kamchatka" 52 Mal.

Während die Beliebtheit Ifflands in den letzten Jahren seiner Epoche ganz merklich nachließ, blieben Kotzebue und die sehr barschig schreibende Johanna von Weissenthurn während der ganzen Zeit der Entreprise gleichmäßig beliebt. Von letzterer wurden 20 Stücke mit insgesamt 231 Aufführungen dargestellt. Am erfolgreichsten erwiesen sich das 42 Mal gespielte Lustspiel "Fischhute Kiferacht" und das 33 Mal gegebene Schauspiel: "Der Wald bei Hermannstadt."

Von den Dichtern jener früheren Literaturperiode, die noch bis um 1800 so gern als die goldene Zeit der deutschen Dichtung gefeiert wurde, und deren Ruhm dann so rasch verblühte, hielten sich vor allem noch Goethe, Grotzoff, Engel, Bretzner, Schroeder und Jüngers Spielpläne. Von Goethe kamen während unserer Zeit noch 11 Stücke mit zusammen 84 Aufführungen zur Herstellung, sein "schwarzer Mann" fand 35 Wiederholungen, Grotzoffs "Postzug" wurde 35 Mal gespielt. "Myrtils Lustspiel" "Der dankbare Sohn" - der "Hochzeiter" und "Der Geburtstag" wurden zusammen 14 Mal, Bretznors Lustspiele: "Das Räuschen" - "Der argwöhnische Liebhaber" und "Liebe nach der Mode" insgesamt 48 Mal gegeben. Zu Mozarts Opern: "Die Entführung aus dem Serail" und "Don Juan", ebenso zu Bierays Opern: "Der So laf runk" und "Kosette" hat er den Text geliefert. Von Schroeder spielte man 10 Stücke, die zusammen 247 Aufführungen erzielten. Am erfolgreichsten erwiesen sich die Lustspiele: "Der Diener zweier Herren" mit 40, und "Fille Hanser sind tief" mit 34 Wiederholungen. Jünger endlich wurde 186 Mal gespielt. Am häufigsten sah man von seinen so hier gegebenen Stücken: "Die Komödie aus der Stagesreife", nämlich 38 Mal.

Von den Dichtern des Ritterschauspiels kamen noch Graf Roden mit 3 Stücken 10 Mal, J. H. Babo mit 9 Stücken 101 Mal, Graf Thüring-Gronsfeld mit der Agnes Bernauerin 5 Mal, Kratter mit 4 Stücken 41 Mal, F. F. Friedr. Eberhard Rumbach mit "Kargot" 2 Mal, Sieglar mit 17 Stücken 119 Mal zur Aufführung. Die höchsten Aufführungsziffern erreichten von diesen Stücken Babos "Pala" und "Otto von Wittelsbach" mit 29 beziehungsweise 38, Kratters "Widwen von Hertenburg" mit 25 und Sieglers "Kraft des Glaubens" mit 26 Wiederholungen.

Von den Dichtern der so erfolgreichen jüngerer Ritterschauschausdramatik finden wir Goethes "Schwager Valpurgis" mit den Schauspielen: "Das Generalis", das 3, und "Rinaldo Rinaldini", das 5 Mal gespielt wurde, sowie mit verschiedenen Operntexten im Repertoire vertreten; ferner Spiess mit der 18 Mal gegebenen "Mara von Hohenstein" und dem 9 Mal aufgeführten "General Schlenker und seine Familie", endlich Zschokke mit 9 Stücken, die insgesamt 94 Mal dargestellt wurden, und von denen "Abellino" mit 42 und "Die Zauberin Sidonia" mit 22 Wiederholungen die erfolgreichsten waren.

Von sämtlichen Dramen der Sturm- und Drangzeit kamen allein Maximilian Klingers, von Schroeder preisgekröntes Jugendwerk: "Die Zwillinge" ein einziges Mal und Gessingens: "Der deutsche Hausvater" 7 Mal zur Aufführung.

Sehr stark macht sich der Einfluß des Auslandes vor allem der Franzosen, in Spielpläne bemerkbar. Beaumarchais, Bouilly, Molière, DuVal, Etienne, Mervilly, Ploard sind in Bearbeitungen und Übersetzungen besonders stark vertreten; von Voltaire finden wir "Tancred" in Goethes Bearbeitung und "Lerpe", von Racine: "Phädra", von Molière: "Die Ungebildeten" (nach les précieuses ridicules), den "Funderarzt", die "Heirat wider Willen", die Schule der Frauen, die sympathetische Kur, die Theaterprobe (nach l'improvisu de Versailles), Peter Rotbart (nach George Dandin),

herr Koonus Anspornickel und "Der zuletzt lach, lacht am besten." Von englischen Dichtern finden wir im Spielplane außer Shakespeare fast nur Shoberland und Sheridan, von italienischen Gozzi und Goldoni durch Bearbeitungen vertreten.

Bühnenstücke Breslauer und Schlesiener Dichter wurden während der Unreprise zwar in großer Zahl aufgeführt, doch erwiesen sich nur wenige von ihnen lebensfähig. Am häufigsten ist in dem Repertoire jener Tage Carl Schall vertreten, dessen Lustspiel zum Teil auch am Leipziger, Berliner und an anderen deutschen Theatern Aufnahme fanden. Sein dramatisches Erstlingswerk, die blonde Perücke, das am 24. Juni 1802 seine Uraufführung fand, und das nur einmal wiederholt wurde, hob Schalls einflussreicher Freund, der Theaterdirektor Streit, in den Provinzialblättern als glücklich ausgefallenes Debüt rühmend hervor. "Die Zeitung für die elegante Welt" aber beurteilt es außerordentlich abfällig, und Schall selbst nahm es später in die Sammlung seiner Lustspiele nicht auf. Das kleine Gelegenheitsstück zum Geburtstage der Königin "Das Heiligtum" wurde nur am 10. März 1809 gegeben. Das große Lustspiel: Der Kuß und die Ohrfeige, von Schall für seine Freundin Friederike Unzelmann gedichtet, war am 24. November 1810 zum 1. Male gespielt und bis 1823 elfmal wiederholt, fand auch in Berlin Beifall. Die beiden 1812 erstmalig aufgeführten erfolgreichsten Lustspiele: "Mehr Glück als Verstand" und "Frau, schau was?" wurden beziehungsweise 16 mal gegeben. Schalls erfolgreichstes Stück: "Die unterbrochene Whistpartie" erlebte am 3. März 1814 seine Uraufführung und fand 25 Wiederholungen. Auch das am 23. Juni 1815 erstmalig, im ganzen 13 Mal gespielte dreiaktige Lustspiel: "Theatermacht" fand viel Anklang.

Von den Dichtungen des Justizkommissars Karl Franz Van der Velde errang das Calderons "Das Leben ein Traum" nachgedichtete Märchen: "Die Heilung der Proberungssucht" einen schönen Erfolg, sodaß es 9 Mal gegeben werden konnte. Das kleine Drama "Der 19. Oktober" wurde alljährlich zur Erinnerung an die Leipziger Schlacht bis 1822 im ganzen zwölfmal gespielt. Daneben sind noch "Die böhmischen Amazonen" mit 2 und die Vorspiele: "Preußens Hoffnung" und "Willkommen" mit 2 beziehungsweise einer Aufführung zu nennen.

Die gegen die Juden gerichtete Posse: "Die Judenschule" des Breslauer Arztes Carl Borromäus Alexander Gessa, die später unter dem Titel "Unser Verkehr" in Breslau wie in Berlin und sehr viel an anderen deutschen Städten großen Beifall fand, gelangte hier im ganzen 25 mal zur Darstellung.

Von den Dichtungen des Kammersekretärs Samuel Gottlieb Bürde finden wir im Spielplane 9 Stücke mit zusammen 101 Aufführungen Verzeichnet; aus erfolgreichsten von diesen Stücken waren die komischen Opern: "Der Corsar aus Liebe", "Die Gensengänger" und "Die Banditen", von denen die erste mit der Musik von Weigl 27 Mal, die 2. mit der Musik von Beyer 13 Mal und die letzte, von Paer komponiert, ebenfalls 13 Mal gespielt wurde.

Der Breslauer Schriftsteller Geisheim ist mit dem Vorspiel in Chören, dem Festspiele: "Der Musikstein" und den beiden Vorspielen: "Gyavis und Gavis" und "Des Helden Totenfeier" im Repertoire vertreten. Das letzte dieser Stücke spielte man einmal, die anderen 3 je zweimal.

Von Karl Wilhelm Salice-Contessa kamen 6 Stücke zusammen 39 Mal zur Aufführung. Das beliebteste dieser Stücke war das 22 Mal gespielte Lustspiel: "Das Rätsel".

Rudolf von Borge, ein Enkel von Schillers, hat am Spielplane mit 15 Aufführungen von 4 Stücken Anteil.

Der spätere Theaterdirektor August Lewald, der unter dem Pseudonym Curt Waller schrieb, lieferte für die Breslauer Bühne nur das Vorspiel: "Das Fest des schönen Bundes", das einmal, und das Lustspiel: "Der Großpapa", das zweimal gespielt wurde.

Von Carl von Holteis Bühnendichtungen gab man 12 Stücke mit zusammen 48 Aufführungen. Nur: "Die drei Farben", am 21. Mai 1819 zum 1. Male aufgeführt, erzielten einen wirklichen Erfolg und konnten 14 Mal wiederholt werden.

Der Breslauer Theaterdirektor Rhode ist im Repertoire mit drei Aufführungen des Vorspiels: "Die Rückkehr zur Heimat" und mit je 2 Aufführungen des Dramas: "Graf Liancourt", des Schauspiel "Eugenia", (einer Bearbeitung eines Stückes von Beaumarchais) und des Vorspiels "Die Rückkehr zur Heimat" vertreten.

Von dem Theaterdirektor Baron von Forkmann (gest. 1817) in Lustspiel: "Die Verarmtliche" mit 5 Aufführungen im Spielplane.

Der erfolgreichste Dichter unter den in Breslau angestellten Schauspielern ist Friedrich Gustav Hagemann, von dem 7 Stücke zusammen 68 Mal gegeben wurden; als die beliebtesten von diesen erwiesen sich die Lustspiele: "Die Martinsgans" und "Leichtsinn und gutes Herz" mit 28 beziehungsweise 21 Aufführungen. - Von Karl Flechers Tümmerspielen: "Jakob Tau, der Sänger vom Riesengebirge" und "Peter Winst" wurde jenes 9, dieses 5 Mal gespielt. - Von Kriebel enthält der Spielplan 5 Stücke, die zusammen 10 Mal gegeben wurden. - Grüners: "Gaben des Genius" wurden 1 Mal, Karl Tospfers: "Das Königs Befehl" 15 Mal "Der Tagesbefehl" 13 Mal und "Die blonden Locken" einmal aufgeführt.

Beimhe während der ganzen Zeit der Intrepriise wechselte man in Breslau täglich zwischen Schauspiel und Oper ab.

Von den Werken älterer Komponisten finden sich im Opernspielplane noch 4 Kompositionen von Winter, von denen "Das unterbrochene Opferfest" 132 Aufführungen erzielte, 2 von Głowetz mit 18, 3 von Dittersdorf mit 72, von Hummel nur Fanchon (zu dem Texte von Kotzebue) mit 105, Schenks "Dorfbärber" mit 94, Bonitas Melodramen "Melen" mit 11, "Ariadne auf Naxos" mit 7, "Pygmalion" mit 3 sowie "Romeo und Julia" mit 5 Aufführungen, Selbst 4 Opern Hillers mit Texten von Meise fanden noch 34 Wiederholungen.

Von den Opern Mozarts hatte Mad. Wessner schon am 24. April 1787: "Die Entführung aus dem Serail" am 20. Januar 1793 "Don Juan", am 31. Oktober 1794 "Die Hochzeit des Figaro", am 16. Januar 1795 "Mädchenraube" ("Così fan tutte"), und am 25. Februar 1796 "Die Zauberflöte" in den Spielplan aufgenommen, und diese Opern waren sehr oft gegeben worden. Auch in der Zeit der Intrepriise behielten sie ihre Anziehungskraft.

"Don Juan" wurde 109 Mal, "Die Zauberflöte" 97 Mal, "Die Entführung aus dem Serail" 64 Mal, "Die Hochzeit des Figaro" 28 Mal und "Così fan tutte" 20 Mal wiederholt, dazu kam am 1. August 1804 "Titus", den man bis 1823 58 Mal spielte.

Glücks: "Iphigenie in Tauris" wurde in musterhafter Form am 22. März 1810 erstmalig gegeben und konnte 16 Mal wiederholt werden. Beethovens "Fidelio", am 12. Juli 1818 dem Repertoire eingefügt, kam 21 Mal zur Darstellung. Von Carl Maria von Webers Opern erzielte: "Der Freischütz", am 20. November 1821 erstmalig gespielt, 52, "Preciosa" 33 Aufführungen.

Ferner finden sich von Weigl 9 Opern mit zusammen 163 Aufführungen (darunter "Die Schweizerfamilie" mit 56 "Das Dorf im Gebirge" mit 30 Wiederholungen) von Hummel: "Die Heilshaut" mit 20, von Abt Vogler, dem Lehrer C.M. von Webers 4 Opern mit 97 Aufführungen (77 von diesen entfallen auf "Die Kreuzfahrer", zu denen Kotzebue den Text geliefert hat) von Wranitzky: "Oberon" mit 36, "Der Schreiner" mit 4 Wiederholungen und von B.A. Weber 5 Opern, die zusammen 33 Mal gespielt wurden.

Von Werken Breslauer Komponisten wurden "Luzeka" Dimond dreißig Mal, sein "Rübezahl" 5 Mal gegeben. Von Bierey spielte man 12 Werke 82 Mal, am häufigsten davon "Rosette, das Schweizer Mägdchen" (21 Mal) Ebell ist im Spielplane durch 4 Opern mit 27 Aufführungen vertreten.

Die Vollsten Häuser erzielten die leichtesten Singspiele, wie sie vor allem der Prager Kapellmeister Franzl-Müller und Kauer lieferten. Von jenem wurden 13 Werke mit 345, von diesem 6 mit 137 Aufführungen gespielt. Müllers "Schwestern von Prag" mit 108, sein "Teufelstein in Mödlingen" mit 64, Kauers "Donauweibchen" (1. und 2. Teil) mit zusammen 109 Wiederholungen wurden am häufigsten begahrt. Noch viel stärker als im Repertoire des Schauspiels macht sich der Einfluß des Auslandes in dem der Oper bemerkbar. Der beliebteste Ausländer, d'Alayrac, weist mit 8 Werken 149 Aufführungen auf; dann reihen sich 6 Mal mit 127, Paer mit 119, Cherubini mit 113, Isouard mit 98, Boieldieu mit 75, Rossini mit 61, Paisiello mit 57, Bolle mit 47, Salieri mit 33, Della Maria mit 29, Grétry mit 23, Herold mit 15, Cimarosa mit 13, Spontini mit 12 Aufführungen an.

Die erfolgreichsten Werke dieser Komponisten sind: Cherubinis "Wasserträger" mit 74, Paers "Bardino" mit 65, Méhuls: "Je t'aimerai, je t'adorerai" mit 55, Solié: "Gelmarmis" mit 47, d'Alayrac: "2 Worte" mit 44, Boieldieu: "Johanna von Paris" mit 43 und Isouards "Aschentrödel" mit 39 Wiederholungen. Rossinis "Diebische Elster" wurde 18 Mal, sein "Barbier von Sevilla" 12 Mal, Cimarosas "Heimliche Vermählung" 13 Mal,

- Anm. 1: Als "Entreprise" wird der Abschnitt der Breslauer Theatergeschichte bezeichnet, in dem das Breslauer Publikum - vertreten durch die Aktionäre - selbst Besitzer und Leiter des Theaters war.
- Anm. 2: Über dieses Hoftheater vergl. E. DeVrient (Geschichte der deutschen Schauspielkunst (2bändige Ausg. von 1905) I, 306ff. - Gothaischer Theaterkalender auf 1779. - Durch den Tod des Herzogs wurde 1756 das Engagement Schoenemanns aufgehoben.
- Anm. 3: Hamburgische Dramaturgie: Ankündigung.
- Anm. 4: Hamburgische Dramaturgie: 101, 102, 103. und 104. Stück.
- Anm. 5: War Schoenemann auch als Hofschauspieler von Herzog Christian Ludwig in bleibenden Dienst genommen worden, so ist das Schweriner Theater doch insofern nicht als eigentliches Hoftheater zu betrachten, als er als Direktor in allen künstlerischen Angelegenheiten selbst dem herzogl. Familie gegenüber völlig unabhängig war. (Vergl. DeVrient I, 314).
- Anm. 6: Martersteigangabe (Das deutsche Theater im 19. Jh. S. 97) dass der Tod des Herzogs die Auflösung des Theaters veranlaßt habe, ist falsch; der Herzog starb erst 1804. Über die Gründe der Auflösung vergl. E. Hodermann: Gesch. des Gothaischen Hoftheaters: S. 101 ff., und Irfland: Über meine theatralische Laufbahn S. 63 f.
- Anm. 7: Martersteig (a. a. O. S. 100) und E. DeVrient (Gesch. der deutschen Schauspielkunst (2bändige Ausgabe von 1905) Bd. 1, S. 393) geben an, daß Kaiser Joseph den Titel Hoftheater abgeschafft habe. Dem widerspricht der bei R. Sack (das alte Burgtheater S. 9) zitierte Spruch des Kaisers, der von einer Erhebung zum Hof- und Nationaltheater spricht. Siehe auch: Vogt und Koch (Gesch. der deutschen Literatur. 4. Aufl.) II, 211.
- Anm. 8: Vergl. über diese 3 Truppen den Gothaischen Theaterkalender auf 1744 S. 104ff.
- Anm. 9: Über die Schuchesche und Schoenemannsche Gesellschaft vergl. Gothaischer Theaterkalender auf 1777 S. 110 ff.
- Anm. 10: Siehe Hans DeVrient: Johann Friedrich Schönnemann und seine Schauspielergesellschaft (Theatergesch. Forschungen Bd. 11).
- Anm. 11: Am 6. Jan. 1760 kam Brandes in Kiel zur Waaeserschen Gesellschaft. (Vergl. handschriftl. Tagebuch des Schauspielers Schmelz.)
- Anm. 12: Waeser hatte nämlich nach dem Tode des Prinzipals Koch zu seinem Privilegium für Schlesien ein zweites Privilegium für das ganze Königreich mit Ausnahme der Provinz Preussen erhalten. (Schlesinger Gesch. des Breslauer Theaters S. 66).
- Anm. 13: Die folgende Darstellung, dass die Freundschaft mit dem Diestelschen Ehepaar Heinrich zu seiner literarischen Fehde gegen Mad. Waeser veranlaßt, wofon weder H. Markgraf in dem Aufsatz "Die Anfänge des Stadttheaters in Breslau 1797 und 1798" (Kleine Schriften zur Gesch. Schlesiens und Breslaus S. 163 ff.) noch Schlesinger a. a. O. etwas angeben, stützt sich auf den Abriss des gut unterrichteten Aug. Kohlert über das Breslauer Theater (in demselben Theaterlexikon von H. Blum, Harlossohn, Marggraff) und auf die Flugschrift "Von dem Vergangenen und gegenwärtigen Zustande des Theaters zu Breslau". Obwohl letztere eine gegen H. H. H. Heinrich und das Diestelsche Ehepaar gerichtete Streitschrift ist, so schildert sie doch die Fehler der Mad. Waeser so offen und sucht Heinrich so gerechtfertigt zu werden, daß man ihre Andeutungen benutzen darf. Auch Heinrichs eigene Worte über diese Schrift (Vergl. liter. Beilage zu den Schles. Prov. Blättern

1799 S.250 ff.: "Sie enthält weniger Kritik als persönliche Schmähungen, und konnte wegen der unedlen Absicht, die dabei sichtbar zu Grunde lag, von dem gutgesinnten Teile des Publikums nicht anders als mit gerechtem Unwillen aufgenommen werden", sind so phrasenhaft, enthalten so gar keine sachliche Zurückweisung der gegen ihn erhobenen Anschuldigungen, daß sie eher für als gegen ~~dieses~~ jene Schrift sprechen. Ihren Verfasser kennen wir nicht; jedoch schrieb man Benkowitz, der auch in seiner 1801 erschienenen "Reise Von Ologau nach Sorrent" (I, 23 ff.,) ausserordentlich abfällig über Heinrich urteilte, die Autorschaft zu. Benk. sah sich daher Veranlaßt, unter dem 1. Juni 1798 in den Provinzialblättern (1798 Anhang S.173) bekannt zu geben, daß er mit dieser Schrift absolut nichts zu tun habe.

- Ann.14: Vergl.: Von dem Vergangenen und gegenwärtigen Zustande des Theaters zu Breslau S.30.
- Ann.15: Vergl. Journal des Luxus und der Moden 1797 (12. Jhrg.) S.190 bis 199.
- Ann.16: Vergl. Schl. Prov. Blätter 1797 I 557-559 II 140-150 und 297-320.
- Ann.17: Alle Vorhandenen Darstellungen stimmen darin überein, daß Heinrich der Verfasser der Briefe in den S.P.B. ist. Daß er auch den Artikel im Journal d. Luxus und d. Moden geschrieben hat, geben die erwähnte Schrift "Von dem Vergangenen und gegenwärtigen Zustande des Theaters in Breslau" und Markgraf (a.a.O. S.174) an, allerdings ohne eine Quelle zu nennen.. Schlosinger hingegen sagt (a.a.O. S.83), es sei behauptet worden, daß Heinrich auch den Artikel im Journal des Luxus u. der Moden verfaßt habe; doch schreibt er selbst ihm höchstens die stilistische Arbeit daran zu. - Wir können annehmen, daß Heinrich auch der Verfasser dieses Artikels ist.
- Ann.18: Auch Ernst Hennig, ein durchaus unparteilicher Beobachter Breslauer Verhältnisse, spricht sich in seinen Briefen von einer "Reise in Schlesien und Sachsen" (I 60 ff.) sehr ungünstig über das Breslauer Theater aus.
- Ann.19: Auch Hennig glaubt, daß man nur bessere Schauspieler nach Breslau zu ziehen und bessere Stücke zu geben brauche, um die Breslauer Bühne zu heben. Dennoch gibt er an, daß bei der Aufführung des Gewissens Von Iffland - also eines relativ guten Stückes - nicht über 30 Personen im Parterre gewesen seien, während "Das neue Sonntagkind" trotz oftmaliger Wiederholung immer gedrängt volle Häuser erzielt habe. Aber nicht etwa die besseren Schauspieler zogen das Publikum an, sondern - wie Hennig selbst sagt - die Harlekinaden die Possenreissereien und Zoten erweckten den größten Beifall beim überwiegenden Teile der Zuschauer.
- Ann.20: Das erste deutsche Stadttheater im eigentlichen Sinne (d.h. unter städtischer Verwaltung und mit städtischem Zuschuss) ist das reorganisierte Mannheimer Theater vom Jahre 1839, das sich aus historischen Gründen sogar noch "Hof- und Nationaltheater" nannte.
- Ann.21: Schlosingers Angabe (a.a.O. S.85), Graf Hoym sei ein Gegner des bisherigen Monopols gewesen, stimmt also nicht ganz; er war zunächst durchaus für dessen Übertragung an den Schauspieler Scholz, folgte sich dann aber den Wünschen des Breslauer Publikums.
- Ann.22: Berger, nicht Heinrich, ist der Verfasser der Grundsätze. Markgrafs Angabe (a.a.O. S.174), Heinrich sei der Verfasser der Grundsätze, ist unrichtig. M. schreibt hier: "Auch wenn Schumacher es nicht ausdrücklich sagte, würden wir aus der Vergleichung des Plans zur Errichtung und Verwaltung eines

Theaters und dann der Grundsätze mit Heinrichs anderweitigen Aufsätzen über das Breslauer Theater nach Inhalt und Ausdruck, Düringschätzung der Oper usw. sicher schließen können, dass sie aus seiner Feder stammen. "Schumacher gibt indessen nur an, dass Heinrich der Angabe an Hoyer einen Aufsatz über den neuen Theaterplan beigelegt habe. Nur dieser Aufsatz, nicht aber der Plan selbst, der, wie auch Schumacher sagt, von einer ganzen Zahl theaterliebender Personen stammt, ist von Heinrich verfaßt. In der Schrift "Auszug aus der Lebensgeschichte des kgl. Geh. Justizrates Berger" erzählt Berger selbst: "Ich machte die Grundsätze der Breslauer Intrepresse, und der König bestätigte sie."

In den Ausschuss wurden die Kriegs- und Domänenräte von Pritzwitz und Müller, Generalfiskal Berger, Hofrat Pistorius, Kammersekretär Bürde und die Kaufleute Friedrich Schreiber und Wehaky gewählt.

Ann. 23: Über Langhans vergl. die Hannoverische Diss. v. Walther Th. Heinrichs: Carl Gotthard Langhans, ein Schlesischer Baumeister (1733 - 1808). Braunschweig 1909.

Ann. 24: Da Md. Waeser nicht das Geld hatte, um ein neues Theater zu errichten, sammelte der spätere Generalfiskal Berger bei Theaterliebhabern und bemittelten Männern eine ansehnliche Summe. Md. Waeser schickte er mit seiner Gesellschaft inzwischen nach Stettin. Der Magistrat lieferte die Ziegeln zum Selbstkostenpreise, das Bauholz wurde aus den kgl. Forsten billig abgegeben; mehrere Theaterfreunde ließen auf ihre Kosten Dekorationen malen. Das zum Bau noch fehlende Geld liehen Berger und Hofrat über.

Ann. 25: Über das alte Breslauer Theater unterrichtet die "Beschreibung des neu erbauten Schauspielhauses zu Breslau". (Berlin 1783) Dieser Schrift sind Ansichten der Längsseite und des Grundrisses beigelegt, die uns ein klares Bild von jenem Theater geben. (Beide Ansichten sind in der Heinrichsschen Diss. abgedruckt). Der Beschreibung seien folgende Angaben entnommen: "Das Theater an der kalten Aache, das in der ersten Zeit nach seiner Erbauung für einen der besten Musentempel in Deutschland galt, hatte eine Breite von etwa 50 Fuß bei der dreifachen Länge und zeigte an der Längsseite 9 Achsen. Die zwei äußersten Achsen waren nach den beiden kurzen 8 Seiten, wo vorn Treppenhause und hinten Bühne lagen, um je 5 Fuß zurückgezogen. Der Übergang geschah durch im Grundriss Viertelkreisförmige Bogen, eine barocke Remise. Die mittelsten Achsen sind mit einer aus Dorische anklingenden Architektur gegliedert. 6 kannelierte Pilaster auf hohem Sockel tragen ein dorisches Gebälk, unter dem sich Blendarkaden hinziehen. Diese setzen sich an den beiden Achsen fort, von gefügten Mauerpfeilern gestützt. Rechteckige Türen und rundbogenige Nischen wechseln ab, wogegen in Kämpferhöhe der Blendbogen kleine eingerahmte Fenster von liegend rechteckiger Form angebracht sind. Zu beiden Seiten des Proszeniums standen je zwei ionische Säulen mit Gebälk, die die seinerzeit berühmten Figuren der Tragödie und Komödie von Peter Kottler einschlossen. Die übrigen Verzainungen des nach italienischer Art mit seitlich geschlossenen Logen eingerichteten Theaters waren von Kimpfel, dem langjährigen Mitarbeiter von Langhans, entworfen." - Das Parterre war nur zur Hälfte mit Bänken versehen, die nach hinten immer höher stiegen. Vor, neben und hinter den Bänken befanden sich Stehplätze. Der Aufnahme des Publikums dienten ausserdem zwei übereinander liegende Reihen Logen, und die hinter den oberen Logen liegende Gallerie. - Eine Beschreibung des Theaters ferner im Gothaischen Theaterkalender auf 1784 S. 123 f. und in den S.P.B. 1798 I⁴ 558. (Verfasser dieses Artikels ist Ephraim Ludwig Gottfried Abt.)

- Ann. 26: (über Breysig vergl. A.D.B.-Auser in den Neuen Preuß. Prov. Blättern 1850 und Friedrich Andersen "Johann Adam Breysig und die Anfänge der Kunstschule zu Magdeburg" (Montagsblatt der Magd. Zeitung 1907 S. 221 ff.)
- Ann. 27: Abgedruckt S.P.D. XVIII, 245.
- Ann. 28: Lorinser: Aus meinem Leben I, 269.
- Ann. 29: Holtei: Der letzte Komödiant XII, 151.
- Ann. 30: z.B. Coelln: Schlesien wie es ist, S. 102 f. ferner J. V. Voss: Begebenheiten zweier Mitzowischen Jäger.... II, 258 "wie es lebte es um das Licht der Finsternis steht, sollte kaum glauben, wer es nicht sah. Das Licht auf dem Theater, dem Zugwinde ausgesetzt, wankt und macht die Umrisslinie undeutlich." Auf die Frage, warum man nicht Lampen mit langen Zylindern benutze und Öl statt Talg brenne, wurde Voss von Rhode erklärt: "Wir sind einem Seifensieder mehr als 1200 Taler für gelieferten Talg schuldig, und er wartet, solange wir jeden Abend den Bedarf von ihm nehmen und ihn bar entrichten."
- Ann. 31: Von den Urteilen über das Breslauer Theatergebäude seien die folgenden erwähnt:
1803 Koszopolitische Wanderungen (IV, 2 S. 480) "Das recht artige Schauspielhaus".
1813 Heinrich Boltz (Ztschr. d. Ver. f. Gesch. u. Alt. Schl. Bd. XXXIV (1900) S. 317) "Das Theater geht an, das Haus ist schlecht."
1814 Ernst Kratz (Kunstreise durch Norddeutschland S. 161) "Das Lokal dieses Theaters ist schlecht; es ist klein, besonders die Bühne, denn mit dem Pronzenium ginge es noch, von aussen ist es ganz unansehnlich."
1814 J. V. Voss (a.a.O.) "Das Theater ist klein, winkelig und unfundlich."
1828 K. J. Weber (Deutschland III, 451) "Das unansehnliche Theater in der zweiten Stadt Preussens fällt auf."
Um 1839 Lorinser (Aus meinem Leben I, 269) "Eine schlechte, sehr beschränkte und einer Stadt wie Breslau kaum würdige Lokalität."
- Ann. 32: z.B. mußte am 26. Januar 1823 statt Romeo und Julia "Das Alpenröseln, das Patent und der Schalk" gegeben werden, da der Arzt erklärte, Frau von Holtei könne wegen der großen Kälte ohne Gefahr für ihre Gesundheit bei der niedrigen Temperatur nicht solange im 5. Akt regungslos aushalten.
- Ann. 33: Vergl. Der Freimütige 1808, I, 116.
- Ann. 34: nicht Hallmann, wie Schlesinger (a.a.O. S. 95) schreibt.
- Ann. 35: Vergl. Schummel-Breslauer Almanach für den Anfang des 19. Jhr. I, 209 ff.
- Ann. 36: so schreibt Benkowitz in seiner Reise von Ologau nach Sornrent: (I, 23 ff.) Heinrich habe vor kurzem in einem Streit mit einem ihm weit überragenden Gelehrten und Schriftsteller bewiesen, daß er sehr stark in seinen Ansichten sei. -- In Freimütigen (1808 S. 218 f.) heißt es: Die Art, wie Heinrich die Theaterpolizei verwaltet wünscht, kann, wie er sich wohl erinnern wird, in manche Verdrießlichkeiten verwickeln, die am Ende zum Straßengespött machen. -- In ein sehr ungünstiges Licht setzte Heinrich sich selbst durch seine 1803 erschienene Schrift "in Sachen der Breslauer Theaterdirektion", in der er den Direktor Bothe durchaus unsachlich und sehr gehässig angriff.
- Ann. 37: Die spätere Sophie Schroeder.

- Ann. 38: Er erreichte hierdurch allerdings, daß er die Theaterkasse, die er mit 80.000 Talern Schulden übernommen hatte, fast schuldenfrei an Rhode übergeben konnte.
- Ann. 39: Im Juli 1801 war Heinrich, bisher Lehrer am Magdalenen-gymnasium, zum Professor ernannt worden.
- Ann. 40: Vergl. hierzu Gunttenuauers Flugschrift: Von der Pflicht der Regierung in Rücksicht auf Schauspiele. (S. 33 f.,)
- Ann. 41: Die Angabe Schlesingers (a. u. O. S. 106), daß Schiller und Hayn 1803 in die Direktion eintraten, ist falsch, da ein in der Schrift: "In Sachen der Breslauerischen Theaterdirektion" abgedrucktes Aktenstück vom 5. März 1803 von den Direktoren Bothe-Hayn-Schiller unterzeichnet ist.
- Ann. 43: Es ist dies der am 27. Oktober 1773 zu Weimar als 6. Kind an seiner Eltern geborene Fritz von Stein, Goethes Liebling. Seine Biographie findet man bei Ebers: Briefe von Goethe und dessen Mutter an Friedrich Frh. von Stein. (Leipzig 1846)
- Ann. 43: Im § 14 der Grundsatze heist es: Die schlechten, aber doch beliebten Stücke benutze man für die Kasse, und ersetze das, was ihnen an Kunst und Schönheit fehlt, durch Schimmer und Reiz für die Sinne. — Dies wird vorzüglich bei der Oper seine Anwendung finden müssen, die in der Gestalt, die sie jetzt angenommen hat, und in der sie sich der fast allgemeinen Vorliebe bemächtigt hat, ohne glänzende Vorzüge von Seiten der Musik, der Stimmen und der Dekorationen das erbärmlichste Ding sein würde. Es ist indessen doch notwendig, hier den Gebrauch bei anderen guten Theatern zu befolgen, und die Operntexte von dem Argsten Schmutz und Unsinn zu befreien.
- Ann. 44: Tuozeck war vom 1. April 1800 — 30. April 1801 Musikdirektor in Breslau, nicht wie Schlesinger (a. u. O. S. 96) falschlich angibt vom 1. April — 30. April 1800.
- Ann. 45: bekannt als Komponist Goethe'scher Singspiele und Lieder.
- Ann. 46: Die Ztg. f. d. eleg. Welt 1804 Sp. 493 bringt einen vom 16. Mai 1804 datierten Korrespondenzartikel aus Breslau, in dem es heist: C. M. v. Weber, ein Zögling Joseph Haydns und Mozarts Schwager, von Abt Vogler der breslauer Theaterdirektion empfohlen, ist als Musikdirektor engagiert und hat soeben seinen Kontrakt eingesandt.
- Ann. 47: So wirkten bei der Uraufführung von Glucks Iphigenie in Tauris (22. März 1810) 20 Extramusiker mit, die theils vom Fache wie Deutsch, Schmalzel und der Klavierspieler Klingehor (gest. 16. 1. 1814 als Kapellmeister des Fürsten v. Pleß) — theils achtungswürdige Dilettanten waren.
- Ann. 48: Über die geschilderten Mißstände Vergl.: Leipziger allg. musikalische Ztg. VI. Jg. Sp. 309 f.
- Ann. 49: Er starb am 8. April 1806.
- Ann. 50: Vergl. Böhl. Prov. Blätter März 1810 (von Schall) — Unterhaltungsblätter für gebildete Leser 1810 S. 120 — Schles. Ztg. 1810 Nr. 36 und 38.
- Ann. 51: Die Angabe Eduard DeVrient, (a. u. O. II, 254) Rhode habe 1813 die kostspielige Oper abschaffen wollen, dreht die Tatsachen völlig um.
- Ann. 52: Der Freisitzige 1812 S. 663 f.
- Ann. 53: Öffentliche Verantwortung von Wilhelm Ehlers über seine Verwaltung der Opernregie (Neue Bresl. Ztg. 1820 S. 705 ff.,)

- Ann. 54: Nettel verstieß damit ganz offensichtlich gegen die Berger-
schen Grundsätze, die folgende Bestimmung enthalten: "Bei in-
teressanten Rollen, wozu mehrere Schauspieler mit gutem Ef-
fect gebraucht werden können, muß, wenn es thunlich ist, Ab-
wechslung stattfinden, weil solche für die Zuschauer ein
neuer Reiz ist, das Stück zu sehen, und dadurch auch die Kas-
se Vorteile hat. Der Regisseur muß selbst bei diesen Vor-
schriften andern Schauspielern mit gutem Beispiele Vorgehen,
wenn er sich überzeugt, daß seine Rollen von anderen Schaus-
pielern wo nicht besser, doch ebenso gut gespielt werden
können."
- Ann. 55: siehe S. 8
- Ann. 56: Vergl. Fischenorff, "Tagelöhner" (XI. Bd. der hist.-krit. Ausgabe-
Kassel, 1908) S. 27.
- Ann. 57: Schlesingers Angabe (a. a. O. S. 99) Schiller sei ein Bruder des
aus der Kaiserzeit bekannten Schauspielers, ist unrichtig.
- Ann. 58: Wegen einer elenden, aus bloßem Eigensinn des sogenannten
Theatergarderobe-Direktors, Tuchkaufmannes Hayn, entstandenen
Garderobestreitigkeiten, betreffs den „als Astasia nicht an-
gezogenen roten Falar“, hat die Direktion mit juristischer
Hilfe des Hofrats Fischer dies in seiner Art einzige Schau-
spielerpaar in gewisse Prozesse verwickelt und dadurch
ganz eigentlich von uns vertrieben." (Grattenauer: Von der
Pflicht der Regierung in Rücksicht auf Schauspiele S. 38).
- Ann. 59: Iffland, Almanach 1807 S. 303.
- Ann. 60: Schles. Prov. Blätter 1808 I, 343.
- Ann. 61: Begebenheiten zweier freiwilligen Jäger aus dem Kriege
1813/14, II, 296.
- Ann. 62: Schlesinger (a. a. O. S. 106.) nennt ihn fälschlich Julius Müll-
ler.
- Ann. 63: Schles. Prov. Blätter 1819 II, 303.
- Ann. 64: Der Name DeVrient ist nicht französisch, sondern niederlän-
disch: de Vrient: der Freund wie de Groot.
- Ann. 65: Bei Schlesinger S. 117 ist fälschlich der 6. Februar 1809,
beilisenberg (Großes biogr. Lexikon d. d. Bühne im 19. Jh. Leip-
zig 1903) S. 193 der 15. März 1809 angegeben.
- Ann. 66: E. DeVrient (a. a. O. II, 435)
- Ann. 67: Schlesinger (a. a. O. S. 117) gibt den 18. März 1802 als den Tag
von DeVrients erstem Debit an; auch E. DeVrient sagt: Die An-
gaben schwanken zwischen 1802, 03 und 04. E. DeVrient scheint
jedoch nach allen Berichten nur kurze Zeit bei der Lange-
schen Truppe gewesen zu sein. Da er 1805 nach Dessau kam,
dürfte wohl sein erstes Debit ins Jahr 1804 fallen.
- Ann. 68: die die Thüringischen Städte bereinte.
- Ann. 69: pseud. für Kuntz.
- Ann. 70: Mallmann war damals Redakteur der beliebten Zeitschrift für
die elegante Welt. Er ist als Verfasser des Herodes vor Beth-
lehem und mehrerer theaterhistorischer und dramaturgischer
Schriften bekannt. — Vergl. Goedeke V, § 281, 10.
- Ann. 71: Iffland hat unter Schillers Augen den Franz Moor bei der
Uraufführung der Räuber in Mannheim (am 13. Januar 1782)
gespielt.
- Ann. 71a: E. DeVrient (a. a. O. II, 138).

- Ann. 72: A. v. A. Hoffmann (Ausgabe von Grisebach bei Meuse) IV, 91.
- Ann. 73: Schon im Devrient'schen Theater mußte einmal eine Vorstellung des König Lear abgebrochen werden, da Devrient plötzlich Krämpfe befielen. — Vergl. hierüber Holtei: 40 Jahre I, S. 75, und Schlesinger (a. a. O. S. 124): "Am 14. Juli 1811 wurde Devrient in 2. Akte des König Lear krank, und das Stück X konnte nicht weiter gespielt werden. Das für den Sonnsonntag zahlreiche Publikum ging still wie eine Trauerversammlung aus dem Theater."
- Ann. 74: Therese Devrient: Jugenderinnerungen (Stuttgart 1905) S. 96.
- Ann. 75: siehe Schlesinger S. 139 — Holtei: 40 Jahre I, 269.
- Ann. 76: Vergl. Schlesinger S. 136.
- Ann. 77: Vergl. Annot. 2: Erinnerungen (Zehl. Ausg.) S. 132.
- Ann. 78: Seine erste Gattin war Christiane, Amalie, Luise Neumann, Goethe's Nephrozyne, die am 22. September 1797 mit 20 Jahren starb; seine zweite Frau Anna, Amalie Malkolm, die sich nach kurzer Ehe von ihm trennte, um Pius Alexander Wolff zu heiraten.
- Ann. 79: Von einem medizinischen Studium Nagels, von irgend welcher Vorbildung für den Beruf des Arztes ist nichts bekannt.
- Ann. 80: Erinnerungen S. 145.
- Ann. 81: Aus dieser Ehe stammt die berühmte Wiener Hofschauspielerin Luise Neumann, die sich 1856 mit dem Grafen Schoenfeld verheiratete. Carl Neumann selbst starb im September 1823 in Karlsruhe eines natürlichen Todes, nicht — wie wiederholt z. B. von Schlesinger (a. a. O. S. 123) angegeben — durch Selbstmord.
- Ann. 82: Die Annahme Strahlkes in der Hempelsohn'schen Goetheausgabe, Goethe habe hier Minna Ambrosch, die spätere Gattin des Schauspielers Heinrich Becker, gemeint, ist irrig.
- Ann. 83: Vergl. Holtei: 40 Jahre I, 284.
- Ann. 84: Vergl. Eichendorff: sämtliche Werke, XI, 233.
- Ann. 85: Schmidt's Th.-Albumen auf 1812.
- Ann. 86: Meyer: Fr. L. Schroeder (Hamburg 1819) II, 1, 284.
- Ann. 87: Neuer Bresl. Erzähler 1811 S. 141
- Ann. 88: Ifflands Albumen auf 1811.
- Ann. 89: a. a. O. II, 1, 284.
- Ann. 90: Begebenheiten zweier freiwilligen Jäger II, 255.
- Ann. 91: Vergl. S. 45 der Vorliegenden Arbeit.
- Ann. 92: So erzählt uns Holtei (40 Jahre: I, 167 ff.), daß bei der Erstauflührung von „Das Haus Paracelsus“ neben Devrient vor allem Karl „Opfer“ glänzte.
- Ann. 93: S. 43
- Ann. 94: siehe S. 43
- Ann. 95: Begebenheiten II, 303.

- Anna.96: Schlesinger(a.a.O.S.180) Verzeichnet unter den wertvollen Neuerwerbungen des Jahres 1813 die der Sängerin Mad. Rogemann, die am 17. Februar mit ihrem Gatten eingetreten sei. Er hat sich wohl durch eine Angabe der Schles.Prov.Blätter (1813 I,66) die ihr angenehmes Organ rühmen, verleiten lassen, sie für eine Sängerin zu halten. In Wirklichkeit ist Mad. Rogemann nur als Schauspielerin aufgetreten. Sie war v. Februar 1813 bis Juni 1815 und 1818 bis Juli 1824 in Breslau engagiert. Auch die Angabe, daß ihr Gatte 1813 mit ihr zugleich eingetreten sei, ist unrichtig. Fr. Rogemann wurde schon Gatern 1805 für das Fach der biedereren Alten engagiert und war bis 1822 am Breslauer Theater beschäftigt.
- Anna.98: St. Offenbach von 1801. erlebte (Breslau 1843) IX, 328.
- Anna.97: Caroline Bauer; aus ihrem Bühnenleben (Februar 1917) S. 95 f., ähnlich urteilt Eduard Giesel; aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers (2. Aufl. Leipzig 1862) II, 153 f. gelegentl. einer langen Reihe von Gespielen, die Schmelke 1820 in Leipzig gab.
- Anna.98: siehe Seite 25
- Anna.99: Allg. Musik. Ztg. 1815 Sp. 33.
- Anna.100: 40 Jahre, I, 166.
- Anna.101: J. v. Voss: Begebenheiten-----II, 297 f.
- Anna.102: Ztg. f. d. eleg. Welt: 1815 Sp. 1088.
- Anna.103: Über das Auftreten des 8jährigen Kindes urteilt ungemein günstig die Literatur- und Theaterzeitung v. 1780 S. 249.
- Anna.104: Pfarr hatte damals gerade von seinem Schwager Wilhelm Tischbein aus Neapel die hochberühmten Zeichnungen von den Attitüden der Lady Hamilton erhalten.
- Anna.105: Friedrich Karl Julius Schütz, Sohn des Jenaer Professors Chr. Gottfr. Schütz, des Begründers der allgemeinen Literatur Zeitung, 31. Mai 1779 in Jena geboren, 8. Sept. 1844 in Leipzig gestorben, war selbst Philologe und 1804-06 Dozent an der Universität Halle. Sein bekanntestes Werk ist: Oeconomisches Philosophie; darin der 2. Xenionkommentar, der allerdings sehr dürftig ist. (Den 1. Xenionkommentar gab Daniel Jenisch heraus). Vergl. A. D. B. XXXIII, 117 ff., n. N. d. D. XXII, 642, Goedeke III, 691 f.
- Anna.106: Daß die Ehe mit bitterer Enttäuschung enden mußte, war von vornherein anzunehmen, da Schütz 7 Jahr jünger als seine Gattin und diese außerordentlich kokett war. Auch braucht man nur an die Begegnung der Mendel-Schütz mit Heinrich von Kleist zu erinnern - in brennender Schamröte der Enttäuschung stürzte der Dichter von ihrer Seite an der Tafel fort, - so eindringlich hatte sie ihm den klassischen Liebreiz ihres Körpers zu entfalten gewußt.
- Anna.107: Nur Karl Heinrich Butenop und seine Tochter Emilie waren in Breslau engagiert; K. H. Butenop verließ schon am 3. November 1813 die Breslauer Bühne - die anderslautenden Angaben Schlesingers (a. a. O. S. 147 u. 153) sind falsch.
- Anna.108: Über ihre äußere Erscheinung vergl. Schlesinger (a. a. O. S. 14) Emilie Butenop ist eine faszinierende Erscheinung, die Beauté des Theaters - J. v. Voss: Begebenheiten..... II, 293 "Mlle Butenop ist nur klein, hat aber einen Einklang der Formen, ein so rabenfarbig glühendes Auge, eine Anmut der Bewegungen, daß sie jeden bezaubern kann." - Wolfgang Menzel nennt sie eine reizende Soubrette. (v. Menzels Denkwürdigkeiten 1877) S. 77.

- Ann.109: Ztg.f.d.alte Welt 1815 Sp. 1088.
- Ann.110: Anschütz: Erinnerungen S.141.
- Ann.111: Bei Schlessinger(a.a.O.S.147)ist fälschlich der 19.Mai 1819 als Verählungstag angegeben.
- Ann.112: S.54 S.14 dieser Arbeit.
- Ann.113: Die Dresdener Hofschauspielergesellschaft unter Pasquale Bondini, seit 1789 unter Franz Seconda, spielte von 1777 bis 1814 fast alljährlich während der Oster- und Herbstmesse u. in der dazwischen liegenden Sommerzeit in Leipzig. Da die Secondasche Gesellschaft wegen der Kriegswirren es im Herbst 1806 vorzog, in Dresden zu bleiben, wandte sich der Leipziger Stadtrat an den Herzog von Dessau und bat um die Überlassung seiner Truppe für die Winterzeit. Der Herzog bewilligte das Gesuch, und die Dessauer Hofschauspielergesellschaft spielte im Winter 1806/07 und in den folgenden Wintern unter Direktor Rossau in Leipzig.
- Ann.114: S. 11 dieser Arbeit.
- Ann.115: S. 26 dieser Arbeit.
- Ann.116: Auffallenderweise schreibt Anschütz in seinen Erinnerungen (S.126): "In der ersten Hälfte Juni 1814 traf ich in Breslau ein und trat nach dem Erfolge meines Debüts als Tell am 14. Juni mein neues Engagement an". S.133 gibt Anschütz an, daß Kettel am Tage seiner Ankunft als junger Klingsberg debütiert habe. Dieses Debüt Kettels fand am 21. Juli 1814 statt.
- Ann.117: Vergl. Anschütz: Erinnerungen S.126.
- Ann.118: Nachdem Anschütz 1818 seine unglückliche Ehe mit der Sängerin Josephine Kette gelöst hatte, hatte er sich am 19. Mai 1818 in Weigelsdorf mit Emilie Butenop trauen lassen.
- Ann.119: Als man in Breslau erfuhr, daß Anschütz mit dem Burgtheater wegen eines Engagements in Unterhandlungen stehe, wandte man die größte Anstrengung an, ihn der Breslauer Bühne zu erhalten; die Kaufmannschaft tat sich zusammen und garantierte ihm und seiner Gattin eine Anstellung auf Lebenszeit. Doch Anschütz hatte erkannt, daß das Breslauer Theater den Höhepunkt seiner künstlerischen Bedeutung bereits überschritten hatte. Breslau kam für ihn nicht mehr in Frage, wohl aber, außer dem Wiener das Berliner Hoftheater, das ihm ebenfalls eine "unendlich ehrenvolle Stellung" antrug. Durch welchen seltsamen Grund Anschütz bestimmt wurde, sich für Wien zu entscheiden, hat er uns in seinen Erinnerungen (S. 169 f.) berichtet.
- Ann.120: Schl.Prov. Blätter 1815, I, 416.
- Ann.121: J. V. Voss: Begebenheiten II, 286 nennt seine Gestalt nicht übel gebaut, aber etwas zu fleischig, doch trage er sie leicht und einnehmend.
- Ann.122: Joseph Lewinsky: Kleine Schriften dramaturg. und Theatergeschichtl. Inhalts (Berlin 1910) S. 81 ff.,
- Ann.123: Die Darstellungsweise der Mannheimer Schule lernt man am besten aus den Protokollen des Mannheimer Nationaltheaters kennen, Abhandlungen, in denen die dortigen Schauspieler auf Dalbergs Anregung ihre Bekenntnisse zu ihrem Beruf niedergelegt haben.

- Ann.124: Goethe leitete das Weimarer Theater von 1791 bis 1817; Schiller beeinflusste es von 1799 bis 1805.
- Ann.125: Vergl. Goethes Regeln für Schauspieler: Ausg. letzter Hand, Bd. XXXIV, 296 bis 326, Weimarer Ausg. XXX, 139 bis 168, 420 bis 429.
- Ann.126: Diese vielverrufenen Regeln sind nicht von Goethe selbst, sondern von Eckermann zusammengestellt. (Vergl. Eckermann "Gespräche mit Goethe" I. Teil unterm 2. Mai 1824) - Sie sind als tendenziös verstärkte Gegenmaßregeln gegen den willkürlichen Naturalismus der Mannheimer Schule aufzufassen.
- Ann.127: Eckermann: "Gespräche mit Goethe" I unterm 11. Oktober 1828. Im eigentlichen Sinne kann ich doch nur Wolff meinen Schüler nennen.
- Ann.128: bereits weiter oben geschildert. (S. 26f.)
- Ann.129: 1816 bis 1826 am Burgtheater, 1826 bis 1856 in Braunschweig
- Ann.130: Ztg. f. d. eleg. Welt 1815 Sp. 1088.
- Ann.131: Journal d. Luxus u. d. Moden 1817 S. 118.
- Ann.132: Ausführlich berichtet über Reitzenberg Anschütz in seinen Erinnerungen (S. 135 ff.) Reitzenberg war vom 7. Januar bis 21. Juni 1815 in Breslau beschäftigt. Die Angaben, die Anschütz über die Zeit seines Engagements macht, sind falsch.
- Ann.133: daß er diese Gelegenheit durch Holtei gefunden habe, wie E. DeVrient (a. a. O. II, 236) angibt, ist offensichtlich ein Irrtum. Dies geht z. B. aus der Schilderung Holteis hervor, die er von seiner ersten Begegnung mit Seydelmann gibt (40 Jahre I, 290 f.) DeVrient ist hier wohl eine Verwechslung mit der Tatsache unterlaufen, daß Holtei 1816 durch Seydelmanns Vermittlung Gelegenheit fand, in Grafenort zu zum 1. Mal eine Bühne zu betreten.
- Ann.134: Anschütz: Erinnerungen S. 142.
- Ann.135: E. DeVrient a. a. O. II, 236.
- Ann.136: Anschütz: Erinnerungen S. 142.
- Ann.137: Wie schwer Seydelmann z. B. gerungen hat, seine Sprache zu verbessern, erfahren wir aus seinem Briefe an seinen Sohn. "Wie ich es gemacht habe, schnell und deutlich sprechen zu lernen! Mein lieber Wilhelm, es hat mich Mühe gekostet, anhaltend große Mühe! Natur mochte mir eine lange, zu spitze Zunge in den Hals stecken. Das Ding fuhr immer gegen die Zähne und rutschte auch dazwischen hinaus. Ich lief ans Wasser; dort suchte ich Steine, die legte ich auf meine lange, spitze Zunge. Nun fing ich an zu reden. Jeder rutschte von der Zunge herunter. Nun hielt ich sie in heißem Trutz mit rückwärts gekrümmter Spitze fest. Ich lallte, wo ich nur allein war, mit Steinen im Munde. So habe ich reden lernen müssen. Talent habe ich, aber - es lag Schutt darauf und drum herum. Aber ich arbeite. Die Interessen endlich abzutragen für das Kapital, das uns zur Benutzung gegeben ward, nicht liederlich es hinzuwerfen auf die sogenannte - geniale Weise!"
- Ann.138: Anschütz: Erinnerungen S. 145.
- Ann.139: so berichtet wenigstens Anschütz. Gutzkow erklärt allerdings in seinen Erinnerungen an Seydelmann, daß dies nie der Fall gewesen sei. Wahrscheinlich hat Seydelmann später diese allzusehr nach Theatercoup schmeckende Neuierung wieder aufgegeben.

- Ann.140: H. DeVrient(a.u.O.)II,447.
- Ann.141: Vergl.L.Wolff(Souffleur am Fgl.Theater zu Berlin):Almanach nach auf das Jahr 1843.
- Ann.142: Die Antwort,die er einmal Genast auf den Vorwurf,er mache zu viele Mitzehen,um den Beifall zu steigern,gab:2Ja,lieber Bruner,Klappern gehört zum Handwerk",wirft ein etwas merkwürdiges Licht auf Seydelmanns Ansicht von der Kunst des Schauspielers.
- Ann.143: Iffland gibt im Theater Almanach für 1811 fälschlich das Jahr 1798 als Geburtsjahr von Mos.an.
- Ann.144: laut Ifflands Theater Almanach für 1811.
- Ann.145: siehe Seite 19..
- Ann.146: MoseVius trat in Wien als Richeli im Wasserträger und als Seneschall in"Johann Von Paris"auf.Die Rezension der Wiener Zeitschrift"Der Buzzer"über diese beiden Gastrollen ist abgedruckt in der Denkschrift zur Erinnerung an Bierey S. 30 ff. - Auf MoseVius wurde damals in Wien der Name"Mauvassius"geprägt.
- Ann.147: Im Sommer 1835 spielte Mos.in Königsberg noch einmal 12 Gastrollen.
Die Darstellung Schlessingers über den Abgang von Mos.ent spricht nicht den Tatsachen.Es heißt hier(a.u.O.S.174): "Eine dienstliche Vornahme,die Bierey bei einer Probe Mos.machte wurde von diesem in gereiztem und unhöflichem Ton erwidert,und als der Direktor energischer antwortete,wurde er mit Bemerkungen regaliert,die ihn Veranlaßten,eine Injurienklage gegen Mos.anzustrengen.Natürlich wurde der Vertrag des MoseViuschen Chapeaures aufgekündigt."- Der Kontrakt wurde aber nicht von Bierey,sondern von Mor gekündigt,wie unzweideutig aus einer Notiz Schalls in der Neuen Breslauer Zeitung hervorgeht:"Mos.und F.,au gehen ab. Bierey hat zwar nicht Herrn Mos.aufgekündigt,sondern die der ihm.Da Bierey Herrn Mos.wegen Injurien verklagt hatte,mußte ehrenhalber Mos.kündigen,doch wäre es Herrn Bierey sehr leicht gewesen,Mos.zu erhalten."
- Ann.148: Über Mos.und das Breslauer Musikleben seiner Zeit Vergl.. Vor allem:J.Schneffer:Die Breslauer Singacademie.- Fremdenberg:Erinnerungen aus dem Leben eines alten Organisten- Anna Kempe:Erinnerungen an MoseVius.
- Ann.149: Max Ring:Erinnerungen S.75 f.,
- Ann.150: Vergl.z.B.Eduard Genast:Aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers II,220:"Obgleich die Anstalt noch sehr jung war,so leistete sie doch schon höchst Anerkennungswertes!
- Ann.151: Holtei:Der letzte Komödiant,II,254.
- Ann.152: Vergl.Genast(a.u.O.II,214)Sawinsky war zu jener Zeit Mitglied des Breslauer Theaters und ebenso ausgezeichnet als Künstler wie als Regisseur.
- Ann.153: So bewundert Holtei(Der letzte Komödiant II,253)ihr edelgeformtes Antlitz,ihre makellose Blüte.Schadow,Wichmann u und Friedrich Tieck hätten sich,wie er erzählt,eifrig darum beworben,ihre Reize in Ton und Stein zu Verewigen.
- Ann.154: siehe S.16.
- Ann.155: Hoppe war nur 14Jahre Mitglied der Breslauer Bühne,die er als Anfänger betrat.

- Ann.156: 3'0'2 war sein Ostern 1816, zunächst (bis 10. Jan. 1817) unter dem Namen Müller, im Breslauer Theater beschäftigt. Am 17. Juni 1817 mitte er Herm. und die Frau Kapf, eine Breslauer Schauspielerin, geheiratet, mit der er Ostern 1820 nach Hamburg ging. 1828 wurde er als 2. Tenorist wieder in Breslau engagiert.
- Ann.157: Schles. Prov. Blätter. 1819, I, 366.
- Ann.158: Karl Von Holtei wurde am 24. Januar 1798 in Breslau geboren; die Mutter, Wilhelmine, geb. Von Kessel, starb wenige Tage nach der Geburt des Kindes; der Vater, Karl Julius Siegmund Von Holtei, ein lebenslustiger Kammeroffizier, der sich 5 Jahre später von neuen Verbindungen (mit Karoline Von Thubadel) 1810 in österr. Dienste trat und 1845 zu Graz in Böhmen als pensionierter Major starb, wußte nicht, was er mit dem Kinde beginnen sollte. Er übergab es daher seiner Mutter, einer geb. Von Seilitz und deren Gatten, dem Generalrat Freiherrn Von Arnold, zur Erziehung.
- Ann.159: Holtei kam nicht mehr vor den Feind, da sein Bataillon schon in Mecklenburg Befehl zum Rückmarsch erhielt.
- Ann.160: Aufgeführt am 21. Mai. 1819.
- Ann.161: Am 3. August 1819 zum ersten Male gespielt.
- Ann.162: siehe Max Koch: Karl Von Holtei (Mitgl. d. Schles. Gesellsch. f. Volkskunde 1898 Heft V, Nr. 3.)
- Ann.163: In einem Briefe an Goethe rühmt Zelter 1816 die natürlich klingende, fließende, leidenschaftliche, anzufrige Sprache Luise Rogées und den Reiz ihrer ganzen Erscheinung.
- Ann.164: Stoffens: Was ich erlebte, IX, 334.
- Ann.165: In Prag und Brünn trat auch Holtei als Schauspieler auf.
- Ann.166: Holtei: 40 Jahre II, 81 + Neue Bresl. Ztg. 1824, Nr. 40 u. 41.
- Ann.167: Es wurde ausgesprochen und man ließ es drucken, daß das Repertoire ordentlich, der Zustand der Bühne ein beklagenswerter sei, seitdem man an der Spitze stände. Ja, die Breslauer Zeitung führte den Jubelruf, den sie bei seinem Wiederankunft ertönen ließ, gar die inakustischen Worte bei: daß es seinen Bemühungen gelungen wäre, dem Publikum den Besuch des Theaters zu verleiden. (Holtei: 40 Jahre II, S. 504f.)
- Ann.168: Die ganze Last der Direktionsführung und alle Verantwortung lag in jenen 6 Monaten auf Holteis Schultern, da Baron Von Vaere, der eigentliche Direktor, in den Pyrenäenbädern zur Kur wollte.
- Ann.169: Ein scherzhafter Vorfall zog, wie Max Ring uns in seinen Erinnerungen (II, 188 ff.), erzählt, zuerst die Aufmerksamkeit des Publikums auf den jungen Schauspieler und entschied über seinen Beruf zum Komiker: Bei einer Vorstellung des Macbeth war durch ein Versagen des Theatermeisters die große Schlange in der Hexenszene auf der Bühne liegen geblieben. Die Verlegenheit war groß, weil die Darstellerin der Lady Macbeth aus Furcht, sich lächerlich zu machen, nicht weiter spielen wollte, wenn nicht das Ungeheuer zuvor beseitigt würde. Keiner wußte Rat, als unerwartet der lustige Beckmann in der Rolle eines schottischen Knappen hervortrat, mit seinem Schwert auf die Schlange hieb und den ritterlich erlegten Dämon gleichsam in Triumphe am Schwanz hinter die Kulissen schleppte. Ein jubelnder Hervorruf belohnte seine Tapferkeit, aber die Direktion nahm seine Tat nicht so freundlich auf, sondern wollte ihn entlassen. Zum Glück nahm Anschütz ihn in Schutz u. empfahl, ihm

fortan in königlichen Rollen zu verwenden.

- Ann.170: Schlesinger verleitet durch seine Angabe(a.a.O.178) zu dem falschen Glauben, Albert Wagner sei erst 1824 engagiert worden.
- Ann.171: Abendstunden, V.Jg.S.14 f.,)
- Ann.172: siehe S.36
- Ann.173: Kinas: Vorsitzender der Theaterkommission am Theater zu Weimar.
- Ann.174: Wr in Rheinischen 1821 Beilage S.107.
- Ann.175: §5 der Theatergesetze: Niemand darf sich stummen Rollen entziehen. Wer wegbleibt, verliert den 4. Teil seiner wöchentlichen Gage.
- Ann.176: bis zum Zusammenbruche des alten Preussens war die Mitwirkung bei Theateraufführungen ein Privileg der Leibkompanie des Prinzen Hohenlohe; später durften auch Mitglieder anderer Truppenteile als Statisten auftreten. So fanden im Wallenstein Breslauer Kürassiere Verwendung.
- Ann.177: Choralisten nannte man in Breslau jene Sänger, die neben ihrem Amte, gewisse Gattungen altprotestantischer Kirchenmessen aufzuführen, auch das Gewerbe hatten, bei mittleren Leichenbegängnissen den Sarg zu tragen, bei Vornehmeren, den Leichenwagen zu begleiten. Einige dieser Leute waren gleichzeitig als Chörsänger beim Theater fest angestellt.
- Ann.178: 1.Rhode: über einige Verhältnisse des Theaters in Breslau Breslau 1806.
2.Rhode: über die gegenwärtige Lage des Theaters in Breslau und die Verwaltung desselben Von 1813 + 1817.
- Ann.179: Erstaufführung in Breslau am 23. Nov.1804.